COLECȚIA NAȚIONALĂ DE FOLCLOR

CÎNTECUL

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Speranța Rădulescu

CÎNTECUL

ISBN 973-42-0054-2

https://biblioteca-digitala.ro

ETNOGRAPHY AND FOLKLORE INSTITUTE

THE NATIONAL FOLKLORE COLLECTION

SPERANŢA RĂDULESCU

THE SONG

Musical Typology

I. MERIDIONAL TRANSYLVANIA

THE MUSIC PUBLISHING HOUSE
Bucharest, 1990

https://biblioteca-digitala.ro

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

COLECŢIA NAŢIONALĂ DE FOLCLOR

SPERANŢA RĂDULESCU

CÎNTECUL

Tipologie muzicală

I. TRANSILVANIA MERIDIONALĂ

EDITURA MUZICALĂ
Bucureşti, 1990

https://biblioteca-digitala.ro

COLECȚIA NAȚIONALĂ DE FOLCLOR s-a realizat pe bază de contracte de cercetare științifică încheiate de INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR cu MINISTERUL CULTURII și ACADEMIA ROMÂNĂ

https://biblioteca-digitala.ro

Motto :

În lipsa oricărui text irecuzabil, trebuie să admitem că nu culegem niciodată decît variante și că în mintea cîntărețului trăiește o viață latentă un arhetip ideal, din care el ne oferă întruchipări efemere.

Ne interesează să găsim proprietățile esențiale ale acestui arhetip /.../ Este de presupus /.../ că pilonii eșafodajului său nu vor fi atinși de improvizație, care își va da curs liber acolo unde nu alterează nici una din trăsăturile care fac recognoscibil modelul abstract.

(CONSTANTIN BRĂILOIU, Folclorul muzical)

https://biblioteca-digitala.ro

CUVÎNT ÎNAINTE

Dacă aș fi scris această carte azi, *aș fi avut putința să-i conduc unele idei pînă la capăt. Dar imaginea cîntecului care se încheagă din ea, chiar dacă mai sumară decît mi-aș fi dorit-o, nu este mincinoasă. Prin urmare, puținătatea înfăptuirii mele mă oglindește, iar dumneata, cititorule, ai dreptul s-o judeci cu toată asprimea.*

Cartea este, pînă la un punct, și o poveste despre țărani; despre acei țărani în care — acum, *ca și* atunci *— pun nădejde și bizuință pentru viitoarea regenerare spirituală a neamului.*

În cultura populară românească contemporană, cîntecul liric deține o supremație asupra căreia doar muzica de joc își îngăduie să arunce o șovăielnică umbră de îndoială. Celelalte genuri, excluse de mult din competiție, nu fac decît să-și conserve, în limitele posibilului, pozițiile consacrate prin tradiție. Privită mai îndeaproape, tensiunea dintre cele două genuri muzicale nerituale — cîntecul și jocul — se dovedește a fi mai degrabă o neostenită dar pașnică negociere a teritoriilor proprii și devălmașe. Cîntecul își arogă dreptul de a însoți omul în gesturile sale cotidiene, în timp ce jocul îl acompaniază în momentele festive; cîntecul are abilitatea de a se acomoda cu suplețe oricărui prilej, în timp ce jocul rămîne dependent de reuniunile comunitare; cîntecul le solicită interpreților săi o specializare moderată, în vreme ce muzica de joc le impune o îndemînare mai deosebită, chiar exersată profesional. Și unul și celălalt se insinuează în actele ceremoniale, fără a le suporta însă rigorile și fără a concede la un statut de vasalitate. Ambele au găsit modalitatea de a se reconcilia explicit într-un gen de interferență — cîntecul de joc —, care are avantajul de a le cumula atributele, cîștigînd astfel în elasticitate și vigoare. Proeminența genului cîntec rezidă în *— folosim deliberat această locuțiune ambiguă pentru a evita desprinderea neechivocă a cauzelor de efecte — în numărul de piese distincte pe care le subordonează și frecvența performării lor; forța de absorbție și asimilare a aluviunilor provenite din celelalte genuri folclorice sau din alte categorii de muzică (inclusiv „savantă"; capacitatea de a se primeni prin producerea neîncetată a unor piese noi și abandonarea celor perimate; virtutea de a se adapta oricăror contexte și de a îndeplini cele mai diverse funcții psihologice, sociale și culturale; puterea de a-și conserva esența în pofida variațiilor la care se supune fără contenire. Aceste proprietăți — cantitatea, flexibilitatea structurală și funcțională și rezistența — îi permit să se înnoiască în pas cu modernizarea vieții muzicale a satelor și să se mențină neclintit*

https://biblioteca-digitala.ro

în actualitate. Ele au însă și un revers, incomod din punctul de vedere al cercetătorului: circumscriu prea vag un gen opulent și denivelat stilistic, în consecință greu de definit și sistematizat.

În momentul în care folcloriștii au proiectat și au început să înfăptuiască ordonarea tipologică a muzicii românești, ei au decis cu înțelepciune să consacre cîntecului ultima etapă a demersurilor sistematice. După aprecierea lor, abordarea unui gen atît de stufos, eterogen și labil trebuie să pună în joc principii și tehnici de elaborare testate prin aplicarea asupra unor categorii muzicale mai restînse și coerente. De altfel cîntecul se compartimentează mai ușor și judicios prin raportarea la celelalte genuri care îl alimentează și remodelează pe tot parcursul devenirii sale. În fine, studierea genurilor în declin sau pe cale de deteriorare este cu siguranță mai urgentă; mai arhaice fiind, acestea din urmă sunt și mai apte să reveleze rădăcinile creației muzicale folclorice românești, rădăcini a căror dezvoltare ulterioară poate fi urmărită mai apoi, tihnit și fără obsesia unei iminente irosiri, în cîntec.

Sistematizările celorlalte genuri fiind încheiate sau în curs de definitivare — o parte din ele au fost deja publicate de Editura Muzicală sub genericul aceleiași Colecții Naționale de Folclor —, ne-a revenit prin forța împrejurărilor îndatorirea ordonării tipologice a cîntecului. Ni s-a părut natural ca aceasta să fie precedată și dublată de o încercuire mai strînsă, pe criterii structurale și funcționale, a genului; cu alte cuvinte, am socotit necesar ca tipologia a cărei expunere o inițiem prin volumul de față să fie însoțită, pe un traseu paralel, de o privire generală asupra cîntecului menită să-l reașeze în orizontul cultural în care s-a plămădit și din care culegerile de folclor l-au decupat în mod artificial. Cîntecul împreună cu actul generator și regenerator al cîntării poate fi abordat însă atît dinăuntrul cît și din exteriorul său, de pe pozițiile deosebite ale purtătorului de cultură populară și respectiv ale cercetătorului, fiecare abordare avantajîndu-i alte fațete. Imaginea sa cea mai fidelă se încheagă fără îndoială într-un spațiu plasat la joncțiunea celor două perspective. O dată ajunși la această convingere, am hotărît să-l examinăm alternativ dintr-un unghi de vedere și din celălalt și să-i lăsăm cititorului posibilitatea de a considera izolat cele două imagini sau de a le focaliza într-un unic punct de convergență. Evident, nu ne amăgim cu iluzia că schițele complementare ale cîntecului pe care le-am conturat sunt de o incontestabilă exactitate. Distorsionată va fi fiind mai cu seamă imaginea cîntecului din perspectiva omului folcloric; căci, cu tot sprijinul documentelor etnologice de teren, transpunerea în ipostaza de insider *al culturii populare nu ne-a reușit pe deplin. Ne asumăm însă un coeficient de eroare pe care cercetările mai tîrzii au tot dreptul să-l diminueze.*

Tipologizarea cîntecului liric a luat în calcul aproximativ 15 000 de texte muzical-poetice desprinse din fondurile arhivei Institutului de cercetări etnologice și dialectologice și din cele mai semnificative publicații de folclor românesc ale ultimului secol. Un volum considerabil în sine — reamintim că majoritatea tipologiilor muzicale de gen întreprinse pînă acum au folosit de 15—20 de ori mai puține notații —, dar restrîns față de producția de cîntece a poporului; restrîns dar nu deri-

https://biblioteca-digitala.ro

zoriu, și în orice caz suficient de revelator pentru a da temei titlului demersului de față: Cîntecul. Tipologie muzicală. *Din acest corpus au fost extrase circa 500 de tipuri și subtipuri muzicale. Ele vor fi prezentate, în acest volum și în cele ce îi vor succede, prin piese —* „princeps" *însoțite de trimiteri la documentele de arhivă și publicațiile care conțin variantele lor.*

Ordonarea și gruparea în volume a materialului muzical va fi regizată de repere teritoriale. Am optat, cel puțin în primă instanță, pentru această formulă de segmentare a tipologiei și înseriere a tipurilor între altele și pentru a conferi o oarecare autonomie volumelor, a căror apariție se va derula în cîțiva ani. Vom avea însă grijă ca, în final, să captăm toate tipurile într-o rețea complexă de conexiuni, cu multiple valențe de evidențiere a relațiilor de înrudire care le întrețes (filogenetice, de derivare, de contaminare ș.a.). Tot atunci vom proceda la prezentarea integrală a cîtorva tipuri muzicale — prin alăturarea transcrierilor extensive ale tuturor variantelor care le aparțin — pentru a permite observarea amănunțită a variației în sincronie și diacronie, evaluarea registrelor lor variaționale, comprehensiunea asocierilor și disocierilor dintre versuri și melodii. În fapt, abia acest volum concluziv va fi în măsură să limpezească principiile, modalitățile și tehnicile concrete de tipologizare și să creeze premisele examinării lor critice de profunzime.

Fiecare volum va cuprinde prin urmare două secțiuni. Cea dintîi va constitui tratarea teoretică a unor aspecte legate de cîntec și sistematizarea sa tipologică; următoarea va consta dintr-un set de categorii tipologice originare din aceeași unitate etnogeografică. În acest prim volum de pildă, secvența inițială va fi consacrată în principal cîntecului și cîntării oglindite în mentalitatea purtătorilor de folclor (terminologie, prilejuri, norme și funcții ale cîntării, stiluri istorice ale cîntecului, raporturi ale componentelor sale muzicală și poetică, variația și creația, unele procese de prefacere precipitate de cultura „savantă" sau „înaltă"); și în secundar unor precizări referitoare la ordonarea tipologică a genului. A doua secvență etalează o serie de tipuri a căror ipotetică zonă de obîrșie este Transilvania meridională. În volumele viitoare, capitolele teoretice vor reveni asupra acelorași aspecte — supuse de astă dată unor analize și sinteze muzicologice — sau vor aduce în discuție chestiuni noi: învățarea, circulația, geneza și evoluția cîntecului, stilurile sale teritoriale, rolul profesioniștilor și al mijloacelor difuzării de masă în vehicularea cîntecului popular actual etc. Construcția și înlănțuirea părților dedicate tipologiei propriu-zise va fi dictată de contiguitățile stilurilor și implicit ale tipurilor determinate zonal.

În măsura în care ne va sta în putință, vom încerca să punem în corespondență secțiunile teoretică și tipologică ale volumelor, astfel încît primele să-și găsească o argumentație optimă la nivelul celor din urmă. De pildă studiile orientate asupra variației și creației în timp și spațiu și respectiv asupra raporturilor dintre muzică și poezie vor prefața prezentări in extenso *ale cîtorva tipuri, sugerîndu-i cititorului să verifice nemijlocit ipotezele și aserțiunile pe care le avansează.*

Reușita în ordin științific a tipologiei va fi, cel puțin în parte, proporțională cu împlinirea proiectelor enunțate mai sus. Dar,

https://biblioteca-digitala.ro

indiferent de acest succes incert, volumele nu vor putea rata cu nici un chip un al doilea obiectiv, mai nepretențios dar nu mai puțin însemnat : acela de a oferi oricărui cunoscător de note interesat de cultura populară o colecție de cîntece detaliat și îngrijit notate, relativ lesne de parcurs, specifice pentru zonele folclorice din care au fost culese, reprezentative pentru cîntecul liric românesc în general. Simplul fapt că aceste cîntece dispun de variante în corpusul tipologiei — căci nădăjduim că ni se acordă anticipat creditul corectei reperări și consemnări a variantelor — garantează pentru fermitatea implantării lor în cultura muzicală folclorică națională.

*

Tipologia cîntecului a fost proiectată cu un deceniu în urmă și încredințată spre elaborare unui colectiv de etnomuzicologi alcătuit din Mariana Kahane, Lucilia Georgescu, Eugenia Cernea, Elisabeta Moldoveanu, Carmen Betea, Steluța Popa și subsemnata. Cercetătoarele au abandonat rînd pe rînd lucrul, constrînse fiind de obligația de a definitiva și pregăti pentru tipar alte volume, în egală măsură însemnate. Lor le datorăm însă nu numai parcurgerea unor operații de rutină nespectaculoase dar indispensabile catalogarea cîntecelor din arhiva I.C.E.D., constituirea bibliografiei de bază, excerptarea a numeroase publicații, redactarea a cîteva sute de transcrieri muzicale noi —, ci și o seamă de idei și sugestii legate de planul general al lucrării și de principiile și tehnicile demersului tipologic. Le exprimăm aici întreaga noastră gratitudine și prețuire.

Preliminar redactării capitolelor I.1.—10, ale volumului de față, autoarea a consultat o parte a fondului de informații al arhivei Institutului de cercetări etnologice și dialectologice (documentele indexate la cotele 1—10 000 și 24 000—34 000). Informațiile au fost culese în perioada 1933—1985 ; multe dintre ele conțin însă ample referiri la viața muzicală a satelor românești din primele trei decenii ale secolului.

Autorii acestei baze documentare de o neprețuită valoare științifică, pe care avem datoria de a-i numi aici în semn de recunoaștere și omagiu, sunt (în ordine alfabetică, cu sublinierea celor cu contribuții deosebite): Tiberiu Alexandru, Alexandru Amzulescu, Carmen Aurora Betea, Ovidiu Bîrlea, Harry Brauner, Constantin Brăiloiu, *Constantin Bugeanu,* Paula Carp, *Gheorghe Ciobanu, Stanca Ciobanu,* Ilarion Cocișiu, Emilia Comișel. *Florin Comișel, Elise Feuer-Popovici, Florin Georgescu, Lucilia Georgescu, Iosif Herțea,* Mariana Kahane, *Elisabeta Moldoveanu, Irina Nicolau, Constantin Petrovici, Mihai Pop, Constantin Prichici, Speranța Rădulescu, Adriana Sachelarie, Maria Siminel- Fusteri,* Ghizela Sulițeanu, *Adrian Vicol, Rodica Weiss, Constantin Zamfir.*

Unele din fișele de informații la care ne referim sunt nesemnate sau poartă semnături indescifrabile. Le mulțumim autorilor lor neștiuți, exprimîndu-ne regretul de a-i fi omis din enumerarea noastră.

Mulțumim călduros devotatei Elena Popov și tehnicienilor Nicolae Mănescu și Dan Vușdea, care ne-au înlesnit consultarea documentelor sonore și grafice ale arhivei Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, sprijinindu-ne în elaborarea acestei lucrări.

https://biblioteca-digitala.ro

LIMPEZIRI TERMINOLOGICE

„Asta să spune «hore» de tăt din bătrîni, din viacu' viacului !" (Ioana Nataris, Șanț — Bistrița Năsăud, 1938)

În limba română standard, orice interpretare muzicală cade sub incidența verbului *a cînta*. Se cîntă cu glasul sau cu instrumentul (*din* sau mai degrabă *la* vioară, fluier, frunză etc.) ; individual sau în grup (orchestră, formație camerală, cor sau ceată) ; simfonii, cantate, sonate, melodii de dans, romanțe, cîntece sau doine ; într-un cuvînt, se cîntă tot ceea ce este — sau mai exact tot ceea ce românul-„standard" socotește a fi — *muzică*.

Verbul —și, după cum voi arăta, și sinonimele sale regionale — țintește deci performarea vocală și jocul instrumental, acțiuni pe care majoritatea limbilor indoeuropene le denominează diferit : fr. chanter/jouer ; germ. singen/spielen ; engl. *to sing/to play ;* it. *cantare/suonare ;* rusă *piti/igrati* ș.a.m.d. Doar latinul *cano, canere, cecini, cantum* — și forma sa vulgară *canto, cantare* — are o deschidere semantică similară : 1.a. a cînta, a suna, a răsuna ; 2.a. a cînta ; 2.b. a prevesti, a anunța ; iar derivatul său substantival *carmen* desemnează cîntecul — vocal sau instrumental — dar și poezia, poemul, compoziția în versuri. [1]

Nu este de competența mea să mă pronunț asupra metabolismului lingvistic în urma căruia verbul românesc ne-a parvenit cu ambivalența semantică a etimonului ; ca etnomuzicolog, pot însă să presupun că el trebuie să fi fost influențat de caracteristicile muzicii tradiționale a poporului ce se forma o dată cu limba. Mi se pare verosimil ca această muzică să fi conservat, într-o măsură poate mai mare decît altele, dependența față de cuvînt, simbioza originară cu poezia. Este evident că nu pot produce nici o dovadă directă în sprijinul supoziției ; dar nu va fi putut fi altfel, de vreme ce chiar și muzica folclorică de azi pune în evidență faptul că versul a modelat și continuă să modeleze rîndul melodic cu care se asociază ; de vreme ce acesta din urmă este în orice moment capabil și pregătit să absoarbă motive, fraze și perioade ale muzicii instrumentale, în special ale celei de joc. Vocalul și instrumentalul au avut pesemne multă vreme un traseu comun care le-a marcat chiar și în for-

[1]. Gheorghe Guțu. *Dicționar latin-român,* București, 1983.

https://biblioteca-digitala.ro

mele mai tîrzii, în aparență autonome. Structurile muzicii oferă probe grăitoare în legătură cu devenirea lor sincretică, probe pe care le voi invoca cu alt prilej. Dar limba însăși mai dispune de un argument cu valoare de loc neglijabilă : în majoritatea graiurilor populare, *a cînta* sau sinonimele sale locale poate fi substituit prin *a zice*, care vizează chiar precumpănitor execuțiile instrumentale („a zice-n ceteră", „a zice din frunză" etc.).

De fapt, în graiuri fenomenul cîntării se reflectă mai nuanțat decît în limba standard. În primul rînd *a cînta* nu se referă la tot ceea ce orășenii instruiți consideră a fi *muzică*. Conceptul de muzică — sau un altul, cu extensie comparabilă — este de altfel străin gîndirii populare.[2] Țăranii nu reunesc fenomenele sonore sub cupola unei singure noțiuni, ci le compartimentează și atribuie nume diferite fiecărei secvențe delimitate în parte. Taxonomia lor este orientată de criterii destul de laxe, dar în principiu funcționale. Tronsonul asupra căruia *a cînta* își exercită îndeosebi acțiunea se constituie din muzica neceremonială și o parte a muzicii ceremoniale nupțiale. Se cîntă deci cîntece, doine, cîntece de joc, și cîntece de nuntă, în versiuni vocale, instrumentale sau vocal-instrumentale, dar nu bocete, alte cîntece rituale funebre sau colinde. În anii din urmă, verbul își mai abate totuși fluxul și în domeniul cîntecelor de stea, verșurilor și al altor cîntări ceremoniale : subțierea graniței dintre ritual și neritual și lărgirea orizontului muzical general al insiderilor culturii populare contemporane atrage după sine și întrebuințarea dezordonată a unor cuvinte cu rosturi cîndva foarte precise. Voi ignora însă aici tulburările semantice la care se expune astăzi verbul : deși semnificative ca indicii ale unor prefaceri în curs, ele sunt mai puțin relevante pentru starea de fapt a întregii perioade examinate aici.

În al doilea rînd, *a cînta* atinge, se pare, și o seamă de fenomene sonore nemuzicale : sunetele emise de păsări, zgomotul trăsnetului, al ploii, al apei curgătoare, pocnetul puștii și al ușilor trîntite, scîrțîitul scaunelor, clinchetele clopoțeilor de steag ș.a.[3]

În fine, *a cînta*[4] viețuiește împreună cu sau alături de o mulțime de alte cuvinte sau locuțiuni cu același înțeles : *a hori*[5], *a se hori*[6], *a*

---

[2]. În graiurile populare, cuvîntul *muzică* se referă fie la instrumentul *muzicuță* sau *armonică de gură* (vezi Emil Petrovici *Atlasul lingvistic român*. Partea *II, vol. V*, București, 1966) fie la *taraf* (vezi Speranța Rădulescu, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, București, 1984, p. 7).

[3]. Vezi fișele de informații din arhiva de folclor a I.C.E.D. : I. 28959 și 28961, Sîrbi — Maramureș, 1971 și I. 30469, Breb — Maramureș, 1971. Culegător : Mariana Kahane.

[4]. Vezi fișele de informații : I.5, Vîrfurile — Arad, 1950 ; I. 525, Slivaț (localitate neidentificată) — Alba, 1938 ; I. 618, Gliganu de Sus — Argeș, 1938 ; I. 1328, Măgura — Buzău, 1949 ; I. 1331, Cîndești — Buzău, 1949 ; I. 1415, Fundu Moldovei — Suceava, ? ; I. 2811, Cartiu — Gorj, 1950 ; I. 3006, Țebea — Alba, 1935 ; I. 3750, Măgurele — București, 1943 ; I. 3885, Cuhea — Maramureș, 1935 ; I. 4172, Boca — Gorj, 1950 ; I. 4890 și 4891, Șanț — Bistrița Năsăud, 1935 ; I. 5482, Valea Stupinii — Prahova, 1938 ; I. 5499, Cheia — Prahova, 1938 ; I. 5748, Măneci Pămînteni — Prahova, 1946 ; I. 5893, Șoimescu — Prahova, 1949 ; I. 6131, Mogiești (localit. neidentificată) — Roman, 1949 ; I. 6976, Armeniș — Caraș Severin, 1949 ; I. 7265, Șaroș — Sibiu, 1941 ; I. 7317, Tiuri — Alba, 1938 ; I. 7558, Olteni — Ilfov (sau Teleorman),

https://biblioteca-digitala.ro

trăgăna horile [7] (în cea mai mare parte a Transilvaniei și în Banatul septentrional), *a se cînta* [8] (în jurul Aradului), *a hopăi* [9] (pe alocuri prin Năsăud), *a atîlcui cîntișe* [10], *a hălăi* [11] (prin Moldova centrală), *a face un cîntec* sau *a face o cîntare* (Oltenia și Muntenia de cîmpie) și, evident, *a zice* [12] (în mai toate provinciile și zonele folclorice, cu adresă specială la cîntecele epice și la melodiile de orice fel interpretate instrumental sau pluri-instrumental). Micul „inventar" de sinonime de mai sus este cu siguranță incomplet : pe de o parte folcloriștii-muzicieni nu au întreprins încă investigații de teren minuțioase, sistematice și extinse asupra terminologiei legate de cîntec și cîntare [13] ; pe de altă parte eu însămi sunt departe de a fi încheiat parcurgerea tuturor documentelor care mi-ar fi ajutat să-l amplific. El nu îmi dă nici măcar temeiuri să mă pronunț mai tranșant în legătură cu frecvența relativă și distribuția teritorială a cuvintelor și expresiilor pe care le conține. Pot afirma doar că *a cînta* cîștigă teren și tinde să acopere azi întreg spațiul romănesc ; și că în general — dar nu în toate cazurile — atît el cît și echivalentele sale se aplică nediferențiat execuțiilor muzicale vocale și instrumentale.

Cîntecul, genul care face obiectul prezentului volum, este înțeles de purtătorii culturii populare ca o categorie muzical-poetică distinctă. Termenul cu cea mai largă dispersie și frecvență care îl vizează pare a fi fost, pînă în deceniile din urmă, acela de *cîntare* [14], care continuă de

---

1950 ; I. 8070, Mușca — Alba, 1950 ; I. 8362, Clejani — Giurgiu, 1949 ; I. 8875 și 8918, Covăsinț — Arad, 1949 ; I. 9024, Coșbuc — Bistrița Năsăud, 1950 ; I. 9204 și 9233, Cerișor — Hunedoara, 1950 ; I. 28.959, Sîrbi — Maramureș, 1971 ; I. 29.384, Urviș — Bihor, 1971.

5. I. 3889, Cuhea — Maramureș, 1935 ; I. 4495, Sîntioana — Mureș, 1936 ; I. 7204, Boian — Sibiu, 1935 ; I. 7265, Șaroș — Sibiu, 1941.

6. I. 997, Sitani — Bihor, 1936.

7. I. 4895, Șanț — Bistrița Năsăud, 1935.

8. Cu înțelesul foarte explicit de *a cînta*, și nu *a boci* : I. 12, Sîmbăteni — Arad, 1936 ; I. 8858 și 8875, Covăsinț — Arad, 1950. Într-un document redactat în aceeași zonă (I. 2, Vîrfurile — Arad, 1936), sintagma „a se cînta" are însă sensul de „a jeli după mort".

9. I. 5002, Salva — Bistrița Năsăud, 1950.

10. I. 6200. Hălăucești — Iași, 1949.

11. I. 6131, Mogiești (localit. neidentificată) — Roman, 1941.

12. I. 4625, ? — Argeș, ? (indescifr.) ; I. 6751, Solotin (localit. neidentif.) — Bistrița Năsăud, 1937. Informațiilor din arhiva I.C.E.D. li se adaugă cele incluse în *Atlasul Lingvistic Român. Partea II.* (A. L. R. II) ; în conformitate cu acestea, *a zice* (cu înțelesul de *a cînta*) este consemnat în anchetele din Chizătău — Caraș Severin, Gîrda de Sus — Alba, Micăsasa — Sibiu, Sînnicolau — Arad,, Voivozi — Bihor, Groși — Maramureș și Bîrsana — Satu Mare.

13. În mod excepțional, anchete urmărind consecvent și sistematic terminologia legată de fenomenul cîntăririi au întreprins Mariana Kahane (în Maramureș și Bihor) și Ilarion Cocișiu (în regiunea Tîrnavelor).

14. I. 151 și 155, Covăsinț — Arad, 1949 ; I. 235, Covăsinț — Arad, 1950 ; I. 1261, Feldioara — Brașov, 1949 ; I. 3209, Gelari — Hunedoara, 1946 ; I. 7148, Poiana (localitate neidentif.) — Sibiu, 1950 ; I. 7265, Șaroș — Sibiu, 1941 ; I. 7315, Crăciunelu de Jos — Alba, 1938 ; I. 7617, Ciacona — Macedonia (sic), 1936 ; I. 8070, Mușca — Alba, 1950 ; I. 8918 și 8926, Covăsinț — Arad, 1950 ; I. 8975 și 9024, Coșbuc — Bistrița Năsăud, 1950 ; I. 29.384, Urviș — Bihor, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro

altminteri a fi foarte la îndemîna generațiilor medie și vîrstnică din majoritatea provinciilor țării. În Transilvania și Maramureș predomină apelativul *hore* [15] (cu variantele locale *horie* [16] și *horă* [17]). Mai arhaicele *horitură* [18] și *cîntătură* [19] sunt semnalate mai rar, pe Tîrnava Mică și respectiv în Macedonia ; bizarul *piană* [20] este menționat într-un document răzleț, din Banatul meridional ; iar *zicală* [21] pecetluiește doar accidental cîntecul vocal, dar foarte ades interpretările sale monoinstrumentale sau de taraf.

În detrimentul tuturor denumirilor regionale și locale se ridică acum *cîntecul* și *doina*. Cel dintîi — cu variantele *cîntic*, *cîndic*, *cîncic* [22], *cîntecă* [23] — este cunoscut pretutindeni de o bună bucată de vreme, dar resimțit ca un neologism și întrebuințat cu parcimonie de oamenii generațiilor vîrstnice. *Doină* [24] — cu sensul de cîntec propriu-zis — este sur-

---

15. I. 4029, Ieud — Maramureș, 1950 ; I. 4893, Șanț — Bistrița Năsăud, 1935 ; I. 6762, Șuncuiușul Mic — Bihor, 1938 ; I. 28945, 28946 și 28964, Sîrbi — Maramureș, 1971 ; I. 29.384, Urviș — Bihor, 1971. O informație mai veche, și cu atît mai prețioasă, referitoare la circulația cuvîntului *hore* ne oferă Bartok, în volumul *Cîntece poporale românești din comitatul Bihor* (op. cit., p. IV) : „... *doinele*, cari prin aceste locuri se numesc *hore*. (Poporul de prin aceste locuri nu cunoaște cuvîntul 'doină'.)". În fragmentul citat, substantivul *hore* este un plural ; este probabil că singularul are aceeași formă.

16. I. 4495, Sîntioana — Mureș, 1936. Este însă posibil ca *„horie"* să fie o consemnare mai îngrijită fonetic a aceluiași *„hore"*.

17. I. 4895, Șanț — Bistrița Năsăud, 1935 ; I. 7204, Boian — Sibiu, 1935 ; I. 7317, Tiuri — Alba. 1938. In Maramureș, circulația cuvîntului *horă* este semnalată de B. Bartok încă din cel de-al doilea deceniu al secolului (vezi *Volksmusik der Rumänien von Maramureș*, op. cit., p. XIX, și *Romanian Folk Musik*, vol. II, op. cit., p. [2,1]).

18. I. 7230, Dîrlos — Sibiu, 1938 ; I. 7253, Florești — Alba, 1939 ; I. 7254, Ruja — Sibiu, 1940 ; I. 7265, Șaroș — Sibiu, 1941 ; I. 7336, Laslău Românesc — Mureș, 1941. Toate aceste fișe de informații sunt semnate de Ilarion Cocișiu.

19. I. 7617, Ciaconia — Macedonia (sic), 1936.

20. I. 6856, Borlova — Caraș Severin, 1936 : „... ia zi o piană !... Ala-i cîncic, piană. Piană dzîc țiganii și doină rumânii..."

21. I. 245, Covăsinț — Arad, 1949.

22. I. 525, Slivaț (localit, neidentif.) — Alba, 1938 ; I. 618, Gliganu de Sus — Argeș, 1939 ; I. 2804, Părău — Gorj, 1950 ; I. 3084, Ilia — Hunedoara, 1948 ; I. 3885, Cuhea — Maramureș, 1935 : I. 5664, Opăriți — Prahova, 1940 ; I. 5676, Rîncezi — Prahova, 1940 ; I. 6856, Borlova — Caraș Severin, 1936 ; I. 7148, Poiana (localit. neidentif.) — Sibiu, 1950 ; I. 7317, Tiuri — Alba, 1838 ; I. 7465, Peret — Teleorman, 1943 ; I. 28.963, Sîrbi — Maramureș, 1971.

23. I. 470, Întregalde — Alba, 1931.

24. I. 241, Covăsinț — Arad, 1949 ; I. 545, Mogoș — Alba, 1949 ; I. 4495, Sîntioana — Mureș, 1936 ; I. 4870, Șanț — Bistrița Năsăud, 1935 ; I. 5023, Șieuț — Bistrița Năsăud, 1950 ; I. 6856, Borlova — Caraș Severin, 1936 ; I. 7157, Jina — Sibiu, 1950 ; I. 7268, Bilatan (localit. neidentif.) — Tîrnava Mare, 1941 ; I. 7336, Laslău Românesc — Mureș, 1941 ; I. 9085 b, Tăure — Bistrița Năsăud, 1950. Vezi și nota [15].

https://biblioteca-digitala.ro

prins și el într-o seamă de documente relativ vechi, din Transilvania centrală și sudică și Banat. Sunt însă de părere că, pentru anumite provincii și zone folclorice, pătrunderea în circulație, consolidarea iar apoi ascensiunea sa cu totul neobișnuită se datorează în bună măsură intelectualității rurale și mijloacelor de difuzare în masă a culturii populare.

Din perspectivă etnomuzicologică, doina este un gen muzical-poetic liric care, în ordinul structurii, se distinge cu limpezime de cîntec grație elasticității formei arhitectonice și aspectului particular al formulelor melodico-ritmice alcătuitoare. În acest secol, au fost identificate doine doar în Muntenia, Oltenia, Bucovina, Moldova, Dobrogea, Transilvania septentrională și Maramureș; în celelalte ținuturi românești doinele sunt fie rare, fie împietrite și prefăcute în cîntece, fie inexistente. În aria de difuziune a doinei „adevărate" (din unghiul de vedere al specialiștilor), purtătorii de folclor resimt distanța dintre cele două genuri lirice și o exprimă prin denumirile diferite pe care le acordă unuia și celuilalt. Pentru ei, doina este : „cîntec lung", „de lung", „pe lung", „hore cu noduri", „hore cu cioturi", „hore din grumaz", „ca pe plai", „de plai", „ca pe luncă", „ca pe coastă", „ca la munte", „ca la cîmp", „de codru", „de deal", „de ducă", „de dragoste", „de haiduc", „de haiducie", „de jale" și — mai puțin frecvent decît s-ar putea crede — „doină".

Pe la mijlocul veacului trecut, cultura înaltă ridică cuvîntul *doină* la rangul de simbol al cîntului liric național. Cu acest nimb fastuos și în același timp înșelător, el ajunge pe buzele intelectualilor și cunoscătorilor de carte și de aici mai departe, în mediile folclorice. „Mai școlari zicea 'doină' ; la noi zicea : „Fă-m' un cîntec ca la deal, ca la munte !", spune un țăran din Dioști—Dolj, sat în care doina „adevărată" este în plină putere [25]. Acolo unde doina — ca gen muzical — este de mult apusă, cuvîntul *doină* se insinuează fie pentru a-l întări pe cel local, cu mai mică răspîndire, care se referă la cîntec, fie pentru a-l pecetlui pe acesta din urmă cu un nume nou.

Mai tîrziu, în prima jumătate a acestui secol, cuvîntul 'doină' își găsește și alte vehicole de propagare și fortificare. În noua lui expansiune, el suportă însă și o modificare de sens. Pentru a o explica, sunt datoare cu o digresiune.

Către deceniul al șaselea, spectacolele de folclor, emisiunile radiofonice și înregistrările pe disc devin modalități de difuzare a culturii populare cu o penetranță de masă apreciabilă și în rapidă creștere. Încă dintru început, acestea promovează cu predilecție un gen folcloric dacă nu mai tînăr, în orice caz înnoit : cîntecul de joc. În graiurile populare, cîntecul de joc era rareori distins de cîntecul obișnuit : explicabil, atîta

---

[25] I. 6519, Dioști — Dolj, 1938. Informație confirmată de I. 5961, Nereju — Vrancea, 1938.

https://biblioteca-digitala.ro

vreme cît granița dintre ele era încă palidă și incertă. Acompanierea energic ritmată practicată de formațiile concertante trasează însă o linie crudă între cele două genuri, precipită un proces de individualizare inițial mai ponderat. Departajarea *de facto* fiind instituită, cea terminologică pare a se impune de la sine, ca instrument pentru uzul reprezentanților mijloacelor de difuzare de masă în contactele lor cu oamenii din popor. Este lansată — nu se știe cînd și de către cine — dicotomia *cîntec vs doină*, primul termen desemnînd cîntecul de joc, iar al doilea — cîntecul propriu zis *și* doina. Termenii sunt în disonanță cu cei acreditați deja de etnomuzicologie și relativ incompatibili cu cei uzitați în mediile tradiționale. Ei sunt însă omologați spontan și neoficial și preluați fără rezerve de următoarele generații de redactori de radio, disc și televiziune, de către organizatorii de spectacole și instructorii culturali, apoi de către interpreții populari care au legături frecvente cu instituțiile *mass media*, în fine, de către purtătorii obișnuiți de folclor. Rapiditatea generalizării termenilor este motivată parțial de numărul, forța de pătrundere și prestigiul canalelor de difuzare. Este însă indiscutabil că propersiunea cîntecului de joc și desprinderea lui tranșantă de cîntec instituise deja o opoziție reală, care trebuia să-și găsească corespondentul în limbă. Oferta terminologică a venit la timp, și cum ea era probabil fără alternativă, a fost acceptată și acreditată.

Prin urmare, noțiunea de *doină* este constrînsă să-și lărgească disproporționat sfera, pentru a adăposti și acea categorie de cîntece propriu zise care se execută în ritmuri libere sau rubatizate. Cîntecele rămase „disponibile" fac joncțiunea cu cîntecele de joc în cuprinderea noii noțiuni de *cîntec*. Aceste prefaceri, care afectează atît extensiunea cît și conținutul unor noțiuni de mare însemnătate pentru cultura muzicală populară răsfrîng, este adevărat, transformări sensibile în structura și echilibrul genurilor folclorice ; ele ar fi avut însă o desfășurare mai naturală și mai logică fără intervenția abruptă a factorilor extrafolclorici.

Dar în cele din urmă este improbabil ca implantarea mai mult sau mai puțin artificială a acestor termeni să impieteze asupra muzicii sau asupra modului în care ea este concepută de purtătorul de cultură populară. Omul folcloric și-a păstrat în rezervă și cuvintele moștenite și știute, pe care le dă la iveală deîndată ce simte nevoia să pună rînduială în lucrurile încurcate de cei „mai școlari". Neplăcut este mai degrabă faptul că intelectualii și oamenii obișnuiți, „nespecialiștii", atașați de folclor dar departe de a-i pricepe resorturile, au pierdut șansa de a înțelege, fără eforturi speciale, ce este cîntecul, ce este doina, ce este cîntecul de joc, ce le apropie și ce le conferă individualitate ; lor le-a fost tulburat accesul la taxonomia și terminologia științifică și, în egală măsură, la cea tradițională.

Cîntecul de joc — rămas azi singur sub acoperămîntul devenit prea generos al noțiunii de cîntec — este o categorie muzicală care stă sub semnul bipolarității. Alimentată fiind de cîntec și de joc, ea reunește cîntece „propriu-zise" ritmate dansant și melodii de dans vocalizate și

https://biblioteca-digitala.ro

îngemănate cu texte poetice lirice [26]; numitorul comun al ambelor este ritmul relativ riguros măsurat al acompaniamentului real sau imaginat, ritm care se imprimă și configurației melodice. În interiorul categoriei, purtătorii de folclor operează departajări pe criteriul structurii metroritmice a acompaniamentului : cîntec-horă, cîntec-sîrbă, cîntec-brează, cîntec-învîrtită, cîntec-ardeleană, cîntec-purtată ș.a.m.d., departajări omologate ca atare și de cercetarea etnomuzicologică. În vorbirea curentă, interpreții prescurtează însă adeseori sintagmele semnificante ; în loc de „cîntec-horă", „cîntec-geampara" sau „cîntec-poargă", ei preferă să spună „horă", „geampara" sau „poargă".

Oricum l-ar numi, țăranul concepe cîntecul vocal ca pe o entitate în care muzica și poezia sunt antrenate într-un cuplu cu aparențe indestructibile : „nu-i niș un cîntec fără vuorbe" [27]; „... dacă stau numai să le spun, vorbele, mă încurc. [28]; „... io cîntîndu-le mi le-aduc aminte bine." [29] Performarea izolată a componentelor îl pune deci în dificultate, dar nu i se pare imposibilă ; căci în practică, omul folcloric a deprins tehnica disocierii melodiei și versurilor în pregătirea recombinării lor imediate sau mai tîrzii [30].

Muzica și versurile au, fiecare, mai multe denumiri care circulă în paralel în aceeași unitate teritorială sau în unități teritoriale diferite. Suportul melodic al cîntecelor este *glas* [31] (în Bucovina, sudul Moldovei, Transilvania meridională și zona din proximitate, Muntenia și Oltenia sudică, Bihor și Maramureș), *viers* (cu variantele locale *vers, verș, ghiers*

---

26. „Așa lăutarii pun multe vorbe, da... Așa mai bagă vorbe-n sîrbe." (I. 4099, Isverna — Mehedinți, 1950).

27. I. 6884, Jdioara — Caraș Severin, 1938.

28. I. 26.287, Tomulești — Teleorman, 1966.

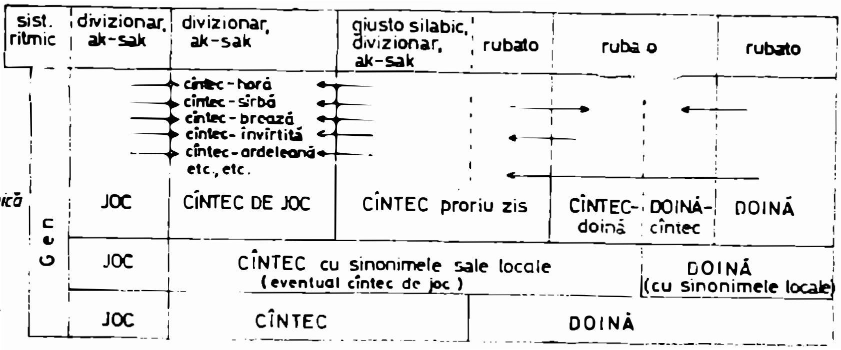
29. I. 3750, Măgurele — București, 1943.

30. Vezi Capitolul *„Viersul" și „vorbele"* al lucrării de față.

31. I. 209, Covăsinț — Arad, 1949 ; I. 213, Covăsinț — Arad, 1950 ; I. 245, Covăsinț — Arad, 1949 ; I. 1011, Butani — Bihor, 1939 ; I. 1015, Bratca — Bihor, 1939 ; I. 1473, Gura Humorului — Suceava, 1937 ; I. 3006, Țebea — Hunedoara, 1935 ; I. 3138, Muncelul Mare — Hunedoara, 1946 ; I. 3201, Ruda — Hunedoara, 1946 ; I. 3542, Domnești — Ilfov, 1935 ; I. 3577, Răcari — Dîmbovița, 1937 ; I. 3736, Măgurele — București, 1943 ; I. 3751, Vîrtej — Ilfov, 1943 ; I. 5961, Nereju — Vrancea, 1938 ; I. 6520, Dioști — Dolj, 1938 ; I. 6751, Solotin (localit. neidentif.) — Someș, 1937 ; I. 7308, Sîncel — Alba, 1931 ; I. 7431, 7433 și 7434, Olteni — Ilfov (sau Teleorman), 1941 ; I. 8799, Covăsinț — Arad, 1949 ; I. 8887, Covăsinț — Arad, 1950 ; I. 9164 a, Cerișor — Hunedoara, 1951 ; I. 9190, 9194, 9204 și 9233, Cerișor — Hunedoara, 1950 ; I. 28.754, Bărbătești — Vîlcea (sau Argeș), 1962 ; I. 28.945, 28.946, 28.948 și 28.964, Sîrbi — Maramureș, 1971 ; I. 29.144, Bilca — Suceava, 1971 ; I. 29.328, Dumbrăvița de Codru — Bihor, 1971 ; I. 29414, Cociuba Mare — Bihor, 1971 ; I. 32.841, Parva — Bistrița Năsăud, 1985.

https://biblioteca-digitala.ro

ş.a.)[32] (cea mai mare parte a Olteniei, Muntenia subcarpatică şi parţial cea de cîmpie, toată Transilvania, Banat), *melodie* (sau *milodie*).[33] (Transilvania, Bihor, Maramureş, Oltenia septentrională şi apuseană), *voce*[34] (în Ţara Crişurilor şi, accidental, nordul Moldovei), *hore*[35] (în Maramureş), *horitură*[36] (pe Tîrnava Mare), *ton*[37] (în Bihor), *cîntec*[38] în Muntenia), *cîntecă*[39] (în Năsăud), *cîntare*[40] (în Banatul meridional) şi *cîntecaş*[41] (în Maramureş).



Săgeata indică sensul posibilelor prefaceri ale unui gen în alt gen.

---

[32]. I. 470, Întregalde — Alba, 1931 ; I. 2697, ? — Gorj, 1941 ; I. 2728 şi 2732, Peştişani — Gorj, 1943 ; I. 3270, Muncelul Mic — Hundeoara, 1946 ; I. 4028, Ieud — Maramureş, 1950 ; I. 4098, Isverna — Mehedinţi, 1950 ; I. 4102, Boca — Gorj, 1950 ; I. 4122, 4123 şi 4148, Isverna — Mehedinţi, 1950 ; I. 4187, Boca — Gorj, 1950 ; I. 4538, Socolu de Cîmpie — Mureş, 1941 ; I. 4619 şi 4630, Slatina — Argeş, 1936 ; I. 5384, Tîmpeni — Olt, 1931 ; I. 5423, Apostolache — Prahova, 1939 ; I. 5524, Poseşti — Prahova, 1938 ; I. 5661, 5666 şi 5670, Sărari — Prahova, 1940 ; I. 5676, Rîncezi — Prahova, 1940 ; I. 6526, ? — Dolj, 1942 ; I. 6926, Mărul — Caraş Severin. 1946 ; I. 7328, Bria (localit. neidentif.) — Tîrnava Mică, 1940 ; I.8070 bis, Valea Mare — Vîlcea, 1936 ; I. 8090, Uşurei — Vîlcea, 1940 ; I. 8362, Clejani — Giurgiu, 1949 ; I. 8504, Godeanu — Mehedinţi, 1950 ; I. 9028, Coşbuc — Bistriţa Năsăud, 1950 ; I. 9101, Salva — Bistriţa Năsăud, 1950 ; I. 29.456, Gropeni — Brăila, 1972.

[33]. I. 155, Covăsinţ — Arad, 1949 ; I. 1415, Fundu Moldovei — Suceava, ? ; Gorj, 1939 ; I. 2804, Părău — Gorj, 1950 ; I. 4188, Isverna — Mehedinţi, 1950 ; I. 1988, Hulubeşti — Dîmboviţa, 1949 ; I. 2604, ? — Gorj, 1940 ; I. 2607, Gilort — Gorj, 1939 ; I. 2804, Părău — Gorj, 1950 ; I. 4188, Isverna — Mehedinţi, 1950 ; I. 4191, Boca — Gorj, 1950 ; I. 4326, Sălişte — Mehedinţi, 1950 ; I. 4345, Obîrşia Cloşani — Mehedinţi, 1950 ; I. 5499, Cheia — Prahova, 1938 ; I. 5731, Bălţeşti — Prahova, 1946 ; I. 5890 şi 5899, Bătrîni — Prahova, 1950 ; I. 6320, Hălăuceşti — Iaşi, 1949 ; I. 6870, Mărul — Caraş Severin, 1937 ; I. 6960 şi 7054, Criciova — Caraş Severin, 1949 ; I. 7315, Crăciunelu de Jos — Alba, 1938 ; I. 8143, Copăceni — Vîlcea, 1949 ; I. 8975, Mocod — Bistriţa Năsăud, 1950 ; I. 9030, Coşbuc — Bistriţa Năsăud, 1950 ; I. 9164 a, Cerişor — Hunedoara, 1951 ; I. 28.951, Sîrbi — Maramureş, 1971 ; I. 29.384, Urviş — Bihor, 1971 ; I. 29.687, Ineu — Bihor, 1972 ; I. 30.312 şi 30.315, Şanţ — Bistriţa Năsăud, 1972.

[34]. I. 1017 şi 1019, Butani — Bihor, 1939 ; I. 1090, Girişul Negru — Bihor, 1941 ; I. 1479, Cîndreni — Suceava, 1938 ; I. 29.328, Dumbrăviţa de Codru — Bihor, 1971.

[35]. I. 28.957 şi I. 28.958, Sîrbi — Maramureş, 1971.

[36]. I. 7254, Ruja — Sibiu, 1940.

[37]. I. 29.328, Dumbrăviţa de Codru — Bihor, 1971.

[38]. I. 5423, Cheia — Prahova, 1938 ; I. 7465, Peret — Teleorman, 1943.

[39]. I. 5004, Salva — Bistriţa Năsăud, 1950.

[40]. I. 6976, Armeniş — Caraş Severin, 1949.

[41]. I. 28.958, Sîrbi — Maramureş, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro

Textul poetic are două denumiri consacrate cu răspîndire generală : *vorbele (vorbile, vorbili)*[42] și *cuvintele (cuvintile, cuvintili)*[43]. Apariții răzlețe înregistrează și *horea*[44] (în Maramureș), *cîntarea*[45] (Maramureș), *cîntecul*[46] (Maramureș), iar în vremea din urmă chiar și *versul*[47], *textul*[48] și *poezia*[49].

[42]. I. 155 și 218, Covăsinț — Arad, 1949 ; I. 470, Întregalde — Alba, 1931 ; I. 1011, Butani — Bihor, 1939 ; I. 1015, Bratca — Bihor, 1939 ; I. 1017, Butani — Bihor, 1939 ; I. 3006, Țebea — Hunedoara, 1935 ; I. 3583, Săbăreni — Ilfov, 1934 ; I. 4098 și 4148, Isverna — Mehedinți, 1950 ; I. 4172, Boca — Gorj, 1950 ; I. 4188, Isverna — Mehedinți, 1950 ; I. 4191, Boca — Gorj, 1950 ; I. 4538, Socolu de Cîmpie — Mureș, 1941 ; I. 4619 și 4630, Slatina — Argeș, 1936 ; I. 4889 și 4890, Șanț — Bistrița Năsăud, 1935 ; I. 6278, Hălăuceși — Iași, 1949 ; I. 6836, Chinija (localit. neidentif.) — Someș, 1949 ; I. 6870, Mărul — Caraș Severin, 1937 ; I. 6926, Mărul — Caraș Severin, 1946 ; I. 7157, Jina — Sibiu, 1950 ; I. 7254, Ruja — Sibiu, 1940 ; I. 7328, Bria (localit. neidentif.) — Tîrnava Mică, 1940 ; I. 7558, Olteni — Ilfov (sau Teleorman), 1935 ; I. 8362, Clejani — Giurgiu, 1949 ; I. 8504, Godeanu — Mehedinți, 1950 ; I. 8887, Covăsinț — Arad, 1950 ; I. 29.144, Bilca — Suceava, 1971 ; I. 29.384, Urviș — Bihor, 1971 ; I. 29.456, Gropeni — Brăila, 1972 ; I. 29.687, Ineu — Bihor, 1972.

[43]. I. 151, Covăsinț — Arad, 1949 ; I. 1415, Fundu Moldovei — Suceava, ? ; I. 2804, Părău — Gorj, 1950 ; I. 4102, Boca — Gorj, 1950 ; I. 4123, Isverna — Mehedinți, 1950 ; I. 4187, Boca — Gorj, 1950 ; I. 6278 și 6320, Hălăucești — Iași, 1949 ; I. 6976, Armeniș — Caraș Severin, 1949 ; I. 7315, Crăciunelu de Jos — Alba, 1938 ; I. 28.951, Sîrbi — Maramureș, 1971.

[44]. I. 28.945, 28.946 și 28.957, Sîrbi — Maramureș, 1971.

[45]. I. 28.964, Sîrbi — Maramureș, 1971.

[46]. I. 1473, Fundu Moldovei — Suceava, 1937 ; I. 5676, Rîncezi — Prahova, 1940.

[47]. I. 28.948, Sîrbi — Maramureș, 1971.

[48]. I. 2804, Părău — Gorj, 1950 ; I. 5890, Bătrîni — Prahova, 1950.

[49]. I. 5890, Bătrîni — Prahova, 1950.

https://biblioteca-digitala.ro

PRILEJURILE ȘI NORMELE CÎNTĂRII

Vai, Doamne, ce mai cîntam la șezătoare... Și cin' se găta de secerat și ișau fetele adunate dintr-un loc și femeile în alt locu, și cîntam... Și oaminii duceau cu lampași carele cu gunoi și cîntau de răsuna dealurile de cîntece. Tot satu' cînta... Noi ne făceam cîntecele, nu le luam ca acuma de la aparat."
(Ioana Marcu, Dumitra — Alba, 1970)

Cîntecele sunt un patrimoniu comunitar. Toți oamenii satului au putința, și în bună măsură obligația, să le cunoască, să le pătrundă înțelesurile și rosturile, să le cînte în împrejurările potrivite. Bazele competenței lor muzicale se pun în copilărie și adolescență, atunci cînd ascultă și memorează tot ce se cîntă în jur și își exersează capacitatea de a performa. În pragul tinereții, ei s-au divizat deja de la sine în două categorii : cei dotați, care vor cînta mult toată viața, și cei cu înzestrare modestă sau nulă, care vor cînta puțin, doar constrînși de obligația unei minimale integrări sociale prin muzică. Pentru trebuințele pe care cîntecul este chemat să le împlinească, aceștia din urmă vor apuca pe drumuri paralele, mai accesibile (vor deveni, să spunem, buni povestitori sau dansatori) și se vor deprinde să beneficieze de cîntările altora (vor comanda lăutarilor sau vor „consuma" — după o selecție prealabilă — muzica oferită de mijloacele difuzării de masă). Categoria competenților inapți să performeze va constitui însă o instanță de apreciere a cîntecelor (frumoase/urîte, vechi/noi, locale/de împrumut, tinerești/bătrînești) și interpretărilor și va supraveghea respectarea normelor cîntării. Ea va fi sprijinul cîntăreților activi ai satului.

Cîntarea este reglementată de norme implicite, care stabilesc o corelație elastică între vîrsta, sexul și condiția socială a interpretului, împrejurările interpretării și categoria de piese a căror execuție este indicată sau admisă. Oamenii devin conștienți de aceste norme și le exprimă sub forma negativă a interdicțiilor doar în momentul în care asistă la încălcarea lor. Interdicțiile, nu prea severe — „nu se cade", „nu se obișnuiește", „e rușine" —, sunt observate cu rigoare ponderată. În trecut, ele vor fi avut poate o forță coercitivă superioară ; informațiile nu mă îndreptățesc însă să presupun că violarea lor atrăgea corecții cu adevărat drastice. Pe de altă parte, interdicțiile nu dau seamă de prescripții ; spre exemplu, faptul că feciorii nu cîntă în șezători nu dă nici o indicație referitoare la prilejurile cu care acestora li se îngăduie sau recomandă să cînte. Din aceste motive încercarea mea de a

https://biblioteca-digitala.ro

abstrage aici normele cîntării nu poate fi decît susceptibilă de completări și revizuiri — cu atît mai mult cu cît se fondează pe o documentație nu îndeajuns de consistentă și multiplu interpretabilă.

În sat cîntă înainte de toate copiii, tinerii necăsătoriți și cuplurile maritale proaspăt constituite :

„/.../ Cîntă pînă la 30 de ani /.../ care au voie (plăcere, n.n.)... Mai tîrziu, poate cîn' să-mbată, da-i mai cuprins de griji /.../, îi ia lumea în derîdere." (I. 28736, Bărbătești — Argeș, 1962, Ion Paraschivoiu, 32 de ani)

Afirmația este fără îndoială exagerată. Cîntă sau pot cînta și ceilalți — maturi și bătrîni, femei și bărbați, agricultori, păstori, meșteșugari, muncitori, gospodine, funcționari, intelectuali localnici ș.a. — cu condiția să știe să-și aleagă locul, momentul și piesa potrivită. Există doar două restricții care îi vizează indiferent de vîrstă, sex sau condiție socială. Cea dintîi, generală, stăvilește cîntarea în posturile mari (al Paștelui, al Crăciunului). A doua, circumstanțială, îi afectează pe cei în doliu sau cu rude boinave în casă și pe cei care se pregătesc să ia parte la un ritual și se purifică prin abstinență. Salomie Sumuță din Muncelu Mare — Hunedoara dictează culegătorului un lung text poetic, declară că „pă fiece glas poț' s-o zîci", dar refuză categoric să cînte la fonograf : peste trei zile va fi soacră mare (I. 3138, cules în 1946). Copiii și tinerii se sustrag însă uneori interdicției, avînd grijă să-și justifice comportarea în ochii vigilenți ai satului. De pildă, Căminul cultural organizează o serbare și contează pe participarea unei fete cu reputația de bună cîntăreață. Deși în doliu, tînăra va lua parte la spectacol, pretextînd că „n-are încotro" ; va îmbrăca însă pentru scenă un port în culori mai palide, mai sobre (I. 32.839, Parva — Bistrița Năsăud, 1985, Floare Rus, 19 ani).

Pe timp de război, întreg satul se consideră îndoliat și își temperează sensibil cîntarea neceremonială, fără a o înnăbuși cu totul :

„Acum o fost război și jale, n-am mai cîntat." (I. 6206, Hălăucești — Iași, 1949, Marie Gurg, 20 de ani)

„Cu ocazia războiului n-am mai cîntat sara." (I. 6206, Hălăucești — Iași, 1949, Mitrea Ianoș, 46 de ani)

Se cîntă însă — în cadru restrîns și atmosferă reculeasă — cîntece de înstrăinare și război.

Celelalte interdicții se distribuie diferențiat, dependent de vîrsta, sexul și poziția socială a interpreților. Cei mai avantajați sunt copiii, care cîntă oricînd și oriunde, cu condiția să nu tulbure nemăsurat liniștea și preocupările adulților. Ei cîntă în casă, în ogradă, pe uliță, pe lîngă vitele pe care au datoria să le vegheze la păscut, la joacă, la școală, la serbare. Copiii nu cîntă doar piese din repertoriul lor specific, ci și cîntările adulților. Sunt încurajați să învețe orice, cu excepția cîntecelor mai decoltate, pe care le prind de altfel cîteodată, trăgînd cu urechea la petrecerile maturilor. În principiu, li se refuză participarea la nunți, botezuri, ospețe și cumetrii ; în fapt, ei se strecoară oriunde și, cu complicitatea vîrstnicilor mai toleranți, găsesc prilejul să-și etaleze în public talentele muzicale. Nu li se îngăduie însă să se manifeste necontrolat în timpul evenimentelor ceremoniale grave (spre exemplu la înmormîntări)

https://biblioteca-digitala.ro

și se rețin, fără a fi constrînși, în perioadele de doliu în familie. Ajunși nubili, la 13—15 ani, ei știu deja ceea ce se socotește că trebuie să știe un fecior sau o fată.

Fata de măritat cîntă înainte de toate pentru sine : în casă (cînd coase, țese, gătește sau deretică), în ogradă (cînd hrănește animalele și păsările, spală și întinde rufe, mătură, aduce apă), pe deal, pe coastă sau pe izlaz, cu vitele. Fata preferă să fie singură, dar nu se teme să fie surprinsă : cîntatul este potrivit cu vîrsta și condiția ei premaritală :

„Singură am învățat /să cînt/, după vite, nu aveam cu cine vorbi și am început să cînt." (I. 5890, Bătrîni — Prahova, 1950, Florica Mîzgoi)

Grup de fete, pe ulița satului (Mărginimea Sibiului)

„A ..., pe deal. Și-n casă cînt tare, întorc casa." (I. 32.758, Colonești Olt, 1982, Mariana Matache, 15 ani)

„Mulce /cîntări/ am făcut io șăzînd /singură/ la oi." I. 1801, Soceni — Caraș Severin, 1936, Persida Mogrian)

Atunci cînd se socotește bună cîntăreață, fata simulează chiar singurătatea și cîntă sonor și neînfrînat, astfel încît să poată fi auzită și de vecini sau de posibili pretendenți. Se ferește însă să supraliciteze, pentru

https://biblioteca-digitala.ro

a nu se face vinovată de lipsă de sfiiciune și incitare deliberată a admiratorilor ; și în orice caz nu mai îndrăznește să cînte de una singură pe uliță, ca în copilărie.

De îndată ce se înconjoară de prietene de aceeași seamă, fata capătă curaj, se simte ocrotită. Ea cîntă, individual sau împreună cu gru-

Fete cu lucru de mînă (Mărginimea Sibiului)

pul, la lucru (la sapă, la fîn, la secerat, la plantat, la cules, la sortat legume, la spălatul rufelor la rîu, în fabrica sau atelierul unde e angajată etc.), pe drumul spre sau dinspre locul de muncă, la clăci, șezători, nedei hramuri, la casa uneia dintre ele, la joc, la bal, la serbările căminului cultural :

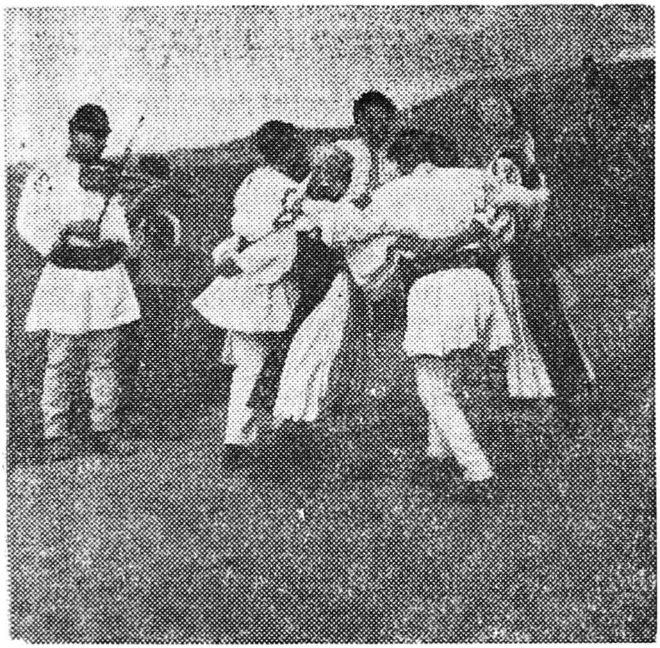
„Ce mult cîntam noi cînd ieram fete ! În cîntece plecam la cîmp, în cîntece ne întorceam. . .“ (I. 30.902, Ariciu — Brăila, 1974, Dumitra Fătu, 64 de ani)

„Cîntăm la șezători, p-acasă cînd avem timp, la lucru. . . Mai cîntăm cînd hodinim la sapă, la strîns fîn. . .“ (I. 28.394, Bratovești — Vîlcea, 1963, Cecilia Ghiță și Mariana Niță, 17 ani)

https://biblioteca-digitala.ro

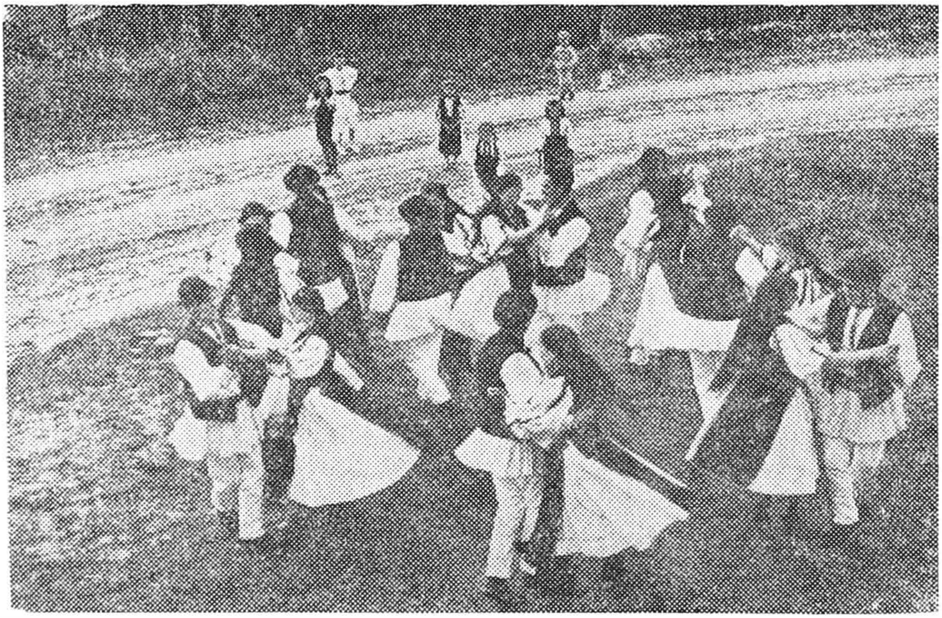
„La firmă, l-o cîntat la lucru, la vie, fecele. . ." (I. 4580, Săcalul de Pădure — Mureș, 1949, diverși)

„Cîntăm în timpul lucrului, la brazde, la prășit. . . Cîntăm mult cînd mergem cu mașina mai multe, cînd stăm acolo (la locul de muncă,



a.

a, b Joc în Mărginimea Sibiului



b.

n.n.). . . Și iară iarna. Mai facem clăci. Ne strîngem la o casă, toarcem, cîntăm. . . Cînd mergem la muncă, la plantat, la bal, seara. . ." (I. 26.659, Gura Teghii — Buzău, 1966, grup de fete)

https://biblioteca-digitala.ro

„. . . acasă, și sîngură, și cu fete. . . la oi și sîngure, cîn' n-avem cu șine, cînți pînă nu mai poți. . . Sara ne mai strînjem. Ne dușem după pretine /. . ./ la clacă : la tors, la pene, la desfăcat. . . Toamna vin și băieții, mai vin cu fluiere. . ." (I. 28024, Buhalnița — Neamț, 1951, Aneta Manole și Marioara Lalău)

„/La șezătoare/ cîntau mai multi /fete/, cîte tri-patru. Să puniau mai multi pi un scaun și cînta. . . De bade cînta." I. 27.943, Cerbăl — Hunedoara, 1954, Mihai Barbură, 76 de ani)

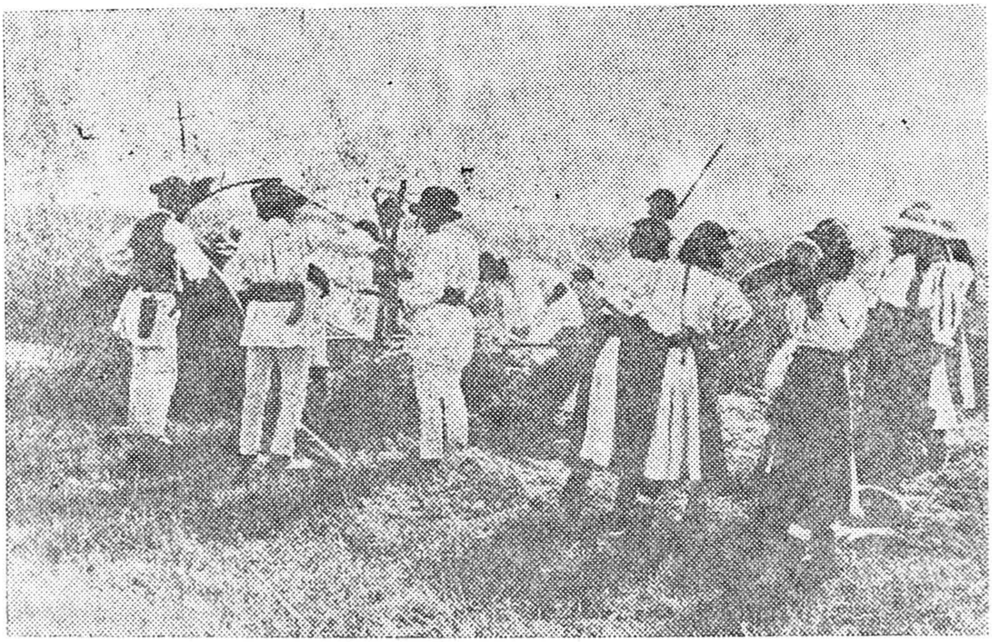
În cîntare, ceata fetelor satului evită contactul cu alte grupuri constituite pe criterii de vîrstă și sex. Ea se ferește de asocierea cu femeile măritate :

„Iarna /. . ./ se adună mai multe bătrîne acolo și stau cu lucru de mînă. Vin cu furca și fuioru', cu dantelă, cu coverturi. . . Vin și fete. Ele cîntă după ce cîntă bătrînele, cîntece de mult, de mult, care nu le-am mai auzit." (I. 29.762, Vîrciorog — Bihor, 1972, Speranța Secară, 12 ani ; este de presupus că, în ochii acestei copilițe, „bătrînele" sunt femeile măritate ale satului.)

„Vai, Doamne, ce mai cîntam la șezătoare. . . Și cîn' se găta de secerat și *ișau fetele adunate dintr-un loc și femeile în alt locu, și cîntam. . .* (subl. n.) Și oaminii duceau cu lampași carele cu gunoi și cîntau de răsuna dealurile de cîntece. Tot satu' cînta. . . Noi ne făceam cîntecele, nu le luam ca acuma de la aparat. . ." (I. 28.633, Dumitra — Alba, 1970, Ioana Marcu, 67 de ani)

Copilele evită nu doar imixiunea, ci și prezența bărbaților și a vîrstnicilor :

„. . . dacă merj' la cîmp și ti-aude-un om bătrîn, te rîde. Da' șe cînț' ? Nu mai poți să lucrezi dacă cînți !" (I. 6344, Hălăucești — Iași, 1949, diverși)



Țărani la munca cîmpului (Drăguș — Făgăraș, 1929)

https://biblioteca-digitala.ro

Chiar asocierile fetelor cu feciorii sunt rare, în pofida faptului că cele două grupe de tineri întrețin un dialog constant, în care sfiiciunea se amestecă cu cochetăria provocatoare :

„Noi, fetele, cîntăm cînd ne-ntîlnim, cînd ne jucăm și cînd suntem singure acasă. Nu cîntăm cu băieții împreună : iei nici nu prea cîntă.“ (26.600, Gura Teghii — Buzău, 1966, Lucia Bratu, 14 ani)

„Mni-i rușîne /să cînt/ cu iei șî nu mă văjăsc... Cîntă care știu șî au vocea mai groasă, ca a feciorilor.“ (I. 28.937, Sîrbi — Maramureș, 1971, Elena Opriș, 13 ani)

„La fel cîntau și fetele și flăcăii... *Se auzeau unu' pe altu'*. (subl. n.)“ (I. 6203, Hălăucești — Iași, 1949, diverși)

Fetele se izolează deci de feciori, femei, căsătoriți și vîrstnici, se afirmă ca grupare autonomă, cu privilegii de care este hotărîtă să facă uz. Ocazional ele se reconciliază cu ceilalți prin cîntările comune din timpul muncilor agricole :

„Se strîng cîte 20 — 30 di oameni, la muncă, și-acolo cîntă fetile, nevestile...“ (I. 4099, Isverna — Mehedinți, 1950, Domnica Dovlete și Maria Lăutaru, 39 de ani)

„Noi cîn' ne strîngem la lucru, sună valea, noi așa suntem învățați la cîmp, zghierăm tare, de badea și de lelea, cîn' ne strîngem.“ (I. 9018, Coșbuc — Bistrița Năsăud, 1950, Anastasia Popovici)

La nuntă, fetelor — care nu sînt încă „în rînd cu lumea“ — li se refuză cîntarea individuală sau colectivă. De altfel în multe locuri ele nici nu participă la masa mare sau la masa tineretului. În ultima vreme, restricția începe însă să se aplice diferențiat : fetele satului care și-au probat vrednicia pe scena căminului cultural sunt invitate de ginere, socrii sau alți nuntași să cînte, pe estrada improvizată pentru „muzică“, împreună cu lăutarii ; o emancipare de neînchipuit cu cîteva decenii în urmă, care are de altfel și alte explicații (munca salariată și venitul propriu, știința de carte, calificarea superioară, funcțiile la locul de muncă ș.a.) :

„Oamenii cer /.../ : 'trebe să cînți !' ... și n-ai ce-i face, te duci /la nuntă/ și cînți.“ I. 32.839, Parva — Bistrița Năsăud, 1985, Floarea Rus, 19 ani)

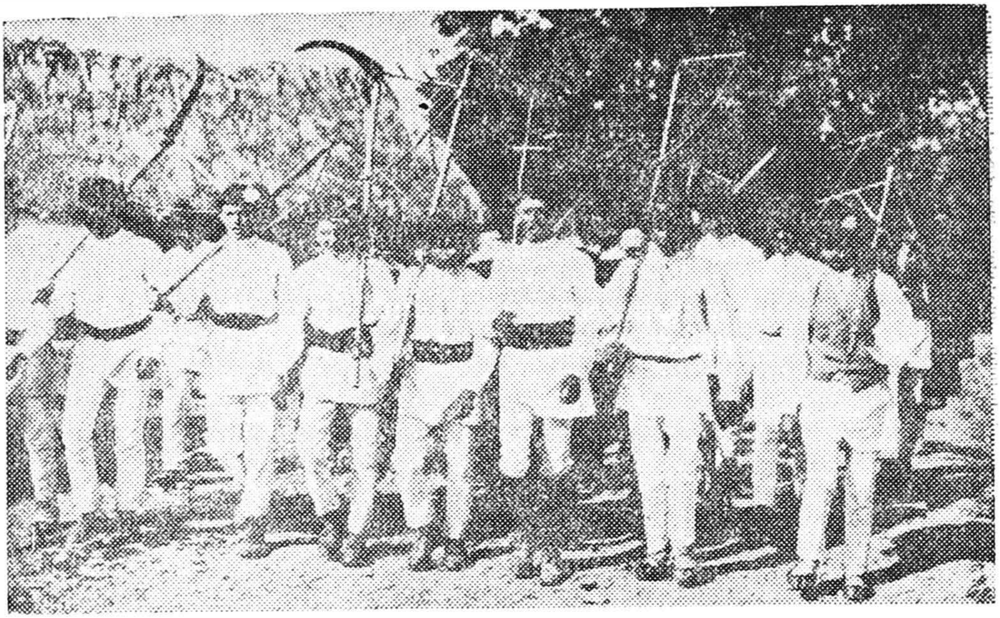
Feciorul cîntă și el pentru sine, dar mai rar și niciodată în casa care este incinta sacră a femeii. Cîntă însingurat pe deal, la vite, la pădure, la cîmp, eventual prin ogradă. Cîntă mai cu seamă cînd se îndepărtează pentru o vreme de casă : la stînă, în concentrări sau război, în satele în care lucrează ca sezonier, în orașul în care își face ucenicia sau se angajează ca muncitor. Mai cîntă și pe ulița satului, seara, după încheierea treburilor gospodărești (ca pentru sine, dar cu nădejdea secretă că va fi auzit de iubită). În lume, băiatul este destul de rezervat ; devine însă expansiv și sigur pe el deîndată ce se înconjoară cu cei de vîrsta sa :

„Așe, singur, ni' nu pot să cînt... Cînd biem șeva, atunce ne plașe.“ (I. 8913, Covăsinț — Arad, 1950, Nicolae Rus, 15 ani)

Ceata feciorilor cîntă îndeosebi pe uliță, cînd se reunește în faptul serii pentru a chefui și a colinda pe la fete :

„Umblăm sara pă drum șî cîntăm. La noi să obijnuiește, merem sara la fete, bem cîte-on kilogram de țuică șî ne vesălim.“ (I. 28.943, Sîrbi — Maramureș, 1971, Vasile Borodi, 16 ani)

https://biblioteca-digitala.ro



Feciori în drum spre cîmp (Drăguș — Făgăraș, 1929)

„Feșorii cîntă sara pe la fete... să ia așa pe după cap atunșe cîn' îs mai mulți. Cîntă și uiesc." (I. 252, Covăsinț — Arad, 1949, Tudor Traian, 40 de ani)

„Bărbații, da, mai cînta, seara pe șosea cînd venea de la fete, de la vreo clacă, de la nuntă..." (I. 32.758, Colonești — Olt, 1982, diverși. Este cu siguranță vorba de flăcăi, căci bărbații însurați nu merg niciodată seara, în văzul și auzul lumii, pe la fete.)

„Cîn' mergeam sara pe drum mai mulț', pi la ferești, pi la fieti. Și cîn' mergim și biem vin... Dacă știi tăț' cîntarea, cîntă tăț, dacă nu, numa' unu'." (I. 8905, Covăsinț — Arad, 1950, Nica Delamarian, 20 de ani)

„/.../ cînd meri la fete, sara la fereastră, și iese afară, atunci știi semnalu'." (I. 8911, Covăsinț — Arad, 1950, Dumitru Ardelean, 15 ani)

Prin părțile Sibiului, băieții colindă pe înnoptat și pe la casele celor care își serbează onomastica, pentru a le cînta „serenade" la ferestre. Oamenii însurați li se alătură „numa' cîn' îs căpiați, cîn' îz beți, treji nu prea să duc." (I. 29.030, Tălmăcel — Sibiu, 1971, Mihai Rădoi, 63 de ani)

De altfel orice drum — fie și cel mai obișnuit, de reîntoarcere în sat după lucru — este un stimulent deosebit de puternic al cîntării grupului de flăcăi :

„Noi lucrăm la Pașcani, la diguri, și-l cînta niște băieț' pin tren." (I. 6070, Muncel — Neamț, 1949, grup)

Al doilea factor catalizator al cîntării masculine de grup este înstrăinarea temporară de sat pentru muncă, negoț, armată sau război :

„Asta /.../ e cules /.../ din mai multe locuri, iar de mult, de acum 30 dă ani, din timpu' războiului. Acolo ne întîlniam de la munte, de la baltă, cîte unu' mai ziceam una-alta..." (I. 8364, Clejani — Giurgiu, 1949, Vlad Gheorghe)

https://biblioteca-digitala.ro

„. . . ieu am venit cu iel (cu cîntecul, n.n.) după front; asta l-am compus noi, cît am stat în spital, cu unu' din Făgăraș." (I. 4101, Săliște — Mehedinți, 1950, Gheorghe Vucescu)

La conjuncția celor doi factori stimulatori — drumul și înstrăinarea — despărțirea tinerilor de sat pentru plecarea la armată este prilejul care potențează la maximum cîntarea cetei de feciori a satului :

„Cîn' s-apropie să plece băieții la cătănie, atunci îl cîntă... Cîntă și lăutarii, și băieții." (I. 8510, Godeanu — Mehedinți, 1950, Maria Cococeanu)

„Cînd pleacă din sat, băieții cîntă cîntecu' lor." (I. 5901, Bătrîni — Prahova, 1950, Florica Mîzgoi)

„Păi cîntă iei așa, și mamile lor plîng, și lumia plînje cîn' pliacă. Nu ieste cîntec anumit, cîntă care cum știu iei." (I. 3239, Bulzeștii de Sus — Hunedoara, 1946, Viorica Aslău)

„Cînd se strîng mai mulți și cîn' pleacă la armată ; care au prieteni. Pi drum, la crîșmă... Înainte cînta și plîngea /.../ Acuma cîntă și rîde." (I. 5373, Borca — Neamț, 1950, Petre Dumitru Duminte)

Nu încerc să deslușesc pînă la capăt motivele pentru care ieșirea din perimetrul satului impulsionează atît de frapant cîntarea tinerilor. Este posibil ca unul din acestea să fie eliberarea de coerciția comunitară prea aspră, inhibantă ; s-ar putea însă tot atît de bine ca desprinderea de casă să le provoace băieților o pronunțată stare de disconfort, pe care simt nevoia să o compenseze prin muzică [1]. Oricum ar fi, este limpede că feciorii au, ca și fetele, o anumită sfiiciune față de consătenii așezați. Chiar și la petrecerile satului sau la cîrciumă ei se grupează, printr-un gest spontan de solidaritate, ceva mai departe de bărbați, pentru a-și face propriile lor cîntări. Băutura îi ajută să-și înfrîngă rușinea :

„. . . cîn' mai au coraj flăcăii, beau cîti-un pahar..." (I. 6099, Boghicea — Neamț, 1949, grup de băieți de 14—21 de ani)

„Dac-ar fi magnetofonu' lîngă mini cînd aș fi la o bețîie, aș cînta atîta c-ar plezni benzile." (I. 29687, Ineu — Bihor, 1972, Teodor Mariucaș) iar prezența fetelor le priește :

„Să fiu lîngă drăguță, mi l-aș cînta mai bini." (I. 339, Covăsinț — Arad, 1950, Nica Delamărian)

La nuntă, tinerii se înfrînează sau acordă întîietate căsătoriților :

„Cîntă băieții cîn' se-mpreună așa, la petreșuri. La nuntă li-i rușine." (I. 4161, Isverna — Mehedinți, 1950, Lia Covăsală, 39 de ani)

Flăcăii mai cîntă la horă, la bal sau la serbare (de preferință în drum spre sau revenind de la locul petrecerii) :

„/cîntă/ cîn' mai au coraj flăcăii, mai beau cîti-un pahar /.../ cîn' iesti horă, cîn' iesti bal..." (I. 6099, Boghicea — Neamț, 1949 ; grup de băieți)
și la sărbătorile ce urmează unor întîlniri ceremoniale sau ocazionale ale obștii (clacă, tîrg, nedeie, hramul bisericii, sărbătoarea plugarului ș.a.)

---

[1]. În legătură cu motivele ipotetice pentru care înstrăinarea stimulează cîntarea masculină, vezi și capitolul „Variația și creația".

https://biblioteca-digitala.ro

La jocul satului (Ucea de Jos — Făgăraş, 1932)

Jocul satului asistat de o echipă de cercetători folclorişti (Covăsinţ — Arad, 1962)

https://biblioteca-digitala.ro

Tinerilor nu li se îngăduie însă să cînte la șezătoare, fapt care confirmă ipoteza că aceasta va fi fost cîndva o asociație secretă feminină [2]:

„Și fișiorii mer' la șăzătore. Iei nu cîntă, numai jocă la șezătore.“ (I. 27.943, Cerbăl — Hunedoara, 1954, Mihai Barbură, 76 de ani)

„La șezătoare fetele horesc; feciorii numa' dacă să-mbată.“ (I. 28.929, Sîrbi — Maramureș, 1971, Vasile Veselu, 75 de ani)

„La șezători, nu... Fetili. Ficiorii cîn' s-aproprie de casă cîntă, ca să știi fetili că măr' la ieli... Șî unu', șî sîngur... Cîn' vini sîngur pă drum.“ (28.934, Sîrbi — Maramureș, 1971, doi feciori de 23 și 25 de ani)

În fine, dacă documentele nu sînt înșelătoare, băieții par a fi ceva mai reticenți la munca colectivă a cîmpului.

Cîntarea femeii măritate stă sub jurisdicția unor norme diferite. Desigur, și ea cîntă pentru sine, pe lîngă casă sau în casă : la țesut, cusut, dereticat ș.a. :

„... de la mama, care îl cînta țesînd.“ (I. 4383, Isverna — Mehedinți, 1950, Lia Stoican, 42 de ani)

„/Îl/ cînta mama; cu astea să distra ea pe-acasă.“ (I. 4297, Ponoare—Mehedinți, 1950, M. P. Răduică)

„Îl cîntam cîn' m-am măritat și nu mă aveam bine cu socru', cînd mă dușeam la apă... (singură, n.n.)“ (I. 4147, Isverna — Mehedinți, 1950, Domnica Vușescu, 24 de ani)

Dar femeia cîntă mai discret, mai temător decît fata. În unele locuri se socotește chiar nepotrivit ca o gospodină să cînte de una singură prin tindă sau ogradă, mai ales atunci cînd ar putea fi auzită de vecini sau trecători :

„Dacă-i femeie și are doi-trei copii nu mai cîntă, cică-i lucru de rușine.“ (I. 6832, Chinija — Bistrița Năsăud, 1949, Ion Binea)

„Aiși i o rușine să cînți, zic că alea care cîntă le trebe bărbați.“ (I. 32.800, Spermezeu — Bistrița Năsăud, 1985, Victoria Măieran, 50 de ani).

Sunt cazuri în care soții le interzic formal nevestelor să cînte : „Ce, lor le arde de lucru sau de cîntat ?“ (I. 32.839, Parva — Bistrița Năsăud, 1985, Floarea Rus, 19 ani). Interdicția poate fi un capriciu personal ; mai probabil, ea exprimă însă intuirea confuză a conotației erotice a cîntării pentru sine sau ca pentru sine. Oprelistea, cîndva, mai fermă, și-a tocit tăișul, dar femeile mature i se supun încă, în virtutea inerției. Ele pretind că nu mai au răgaz să cînte prin casă, că sunt copleșite de muncă și preocupări casnice ; ceea ce este, firește, adevărat, dar nu le explică decît în parte delăsarea :

„Știu fetile-astea mai multe cîntece, că fetile-astea n-au altă grijă decît să cînte. Noi, femeile, cum să mai cîntăm, că avem alte griji acuma.“ (4090, Boca—Gorj, 1950, Matilda Croicea)

„Îm' pare rău că am pierdut cînticele astea din cap. Am avut greutăți, cu șapte — opt copii...“ (I. 6343, Hălăucești — Iași, 1949, Maranda Cadar)

---

2. Vezi Mircea Eliade, *Naissances mystiques. Essais sur quelques types d'initiation*, op. cit., și Monica Brătulescu, *Ceata feminină — încercare de reconstituire a unei instituții tradiționale românești*, op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

Restricția este o modalitate de îngrădire a dreptului femeii de a se afirma ca personalitate, de a însemna ceva și independent de stăpînul și protectorul ei legiuit ; dovadă faptul că se extinde mai rar și într-o mai mică măsură asupra cîntării în cadru socializat. Căci femeia își poate permite să cînte alături de cele de seama sa, de bărbat și de alți maturi la munca cîmpului, la clăci, la nunți, la sărbători și întruniri de familie.

Șezătoarea este unicul cadru în care femeile măritate țin nestrămutat să se distingă public, ostentativ, de toate celelalte categorii ale comunității. Aici ele își fac o bună bucată de vreme propriile lor cîntări, fără a le îngădui altor participanți să interfere :

„/. . ./ iarna /. . ./ se adună mai multe bătrîne acolo și stau cu lucru de mînă. Vin cu furca și cu fuioru', cu dantelă, cu coverturi. . . Vin și fete. Ele cîntă după ce cîntă bătrînele." (I. 29762, Vîrciorog — Bihor, 1972, Speranța Secara, 12 ani ; „bătrînele" la care se referă copila sunt, așa cum spuneam, femeile mature ale satului.)

„În șezătoare /cîntă/ mai mult nevestele." (I. 545, Mogoș — Alba, 1949, Lucreția Gheorghiu)

Femeile se constituie în grupări autonome și cu alte prilejuri :

„/Se cîntă/ cîn' s-adună femeile la un loc, cîn' se-mbeată." I. 9233, Cerișor — Hunedoara, 1950, Cosana Poanta, 29 de ani)

„/Știu cîntecul/ de la femei, cîn' lucra acolo, pe cîmp." (I. 1013, Butani — Bihor, 1939, Lenuța Moga)

„/. . ./ l-am auzit /. . ./ prin muieri ; l-a cîntat la clăși. . ." (I. 4097, Isverna — Mehedinți, 1950, Maria Ierneac)

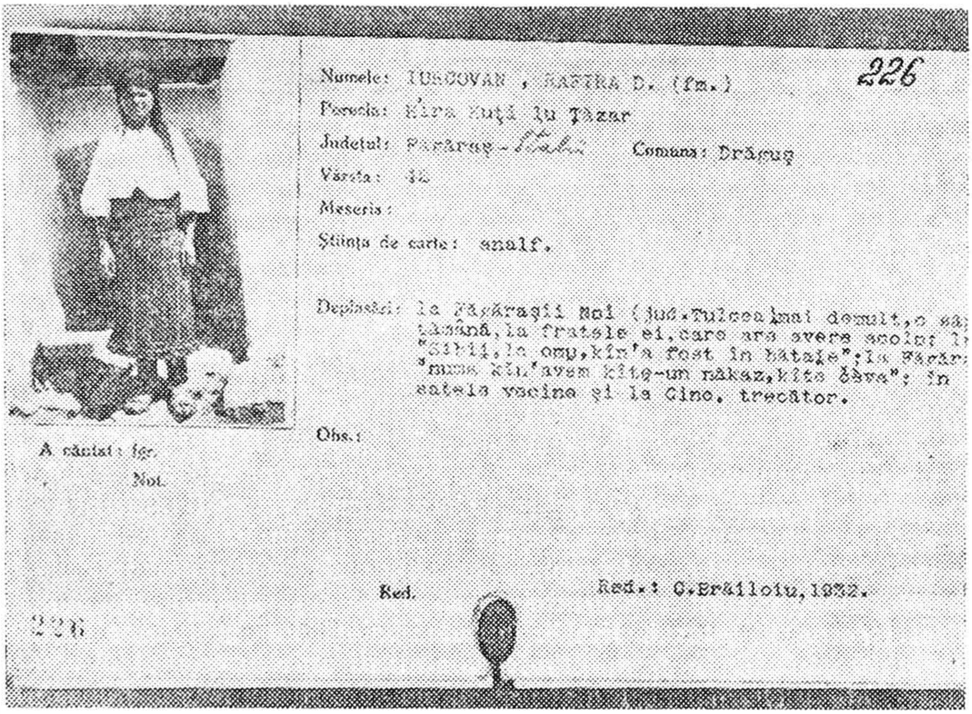
Constantin Brăiloiu și țăranca Rafira Iurcovan, în timpul unei anchete consacrate cîntecului (Drăguș — Făgăraș, 1929)

https://biblioteca-digitala.ro

„. . . pe la nunți, pe la petreșuri să cînta. Femeile, lăutarii, da' mai bine femeile. . ." (I. 4161, Isverna — Mehedinți, 1950, Lia Covăsală, 39 de ani)

Uneori, solidarizarea femeilor căsătorite este strict circumstanțială :

„La muncă /. . ./ și la nunți /. . ./ (ambiguu, n.n.), bărbați cu femei la un loc nu prea cîntă, că nu sînt la on loc." (I. 29725, Sînandrei — Bihor, 1972, Dumitru Pituț, 60 de ani)


Numele:
226
Județul: Făgăraș
Comuna: Drăguș
Vârsta:
Meseria:
Știința de carte: analf.
Obs.:
A cântat:
Red.
Red.: C.Brăiloiu,1932.

Fișa de informator a Rafirei Iurcovan (Drăguș — Făgăraș, 1929)

„Mai mult singure lucrăm la colectiv, noi fimeile, că bărbații lucrează la Oradea." (I. 29717, Rontău — Bihor, 1972, Ileana Vereș, 48 de ani)

Feciorii și bărbații își caută de lucru în orașele din apropiere, iar femeile și fetele de orice vîrstă și condiție socială, mereu împreună la munca pămîntului și la trebile obștești, se constituie în confrerii pe care le consolidează prin cîntări comune :

„/Am învățat cîntecul/ de la poiană, de cîn' eram fată, de la femei, de pie clăci." (I. 4136, Boca — Gorj, 1950, Matilda Simion, 40 de ani)

„L-am auzit di mult, sîn' vreo treizeși di ani ; îl cînta fecile, muierile. . ." (I. 4097, Isverna — Mehedinți, 1950, Maria Ierneac)

Confreriile se destramă însă o dată cu reîntoarcerea bărbaților în sat ; atunci femeile se afiliază nesovăielnic grupării căsătoriților :

https://biblioteca-digitala.ro

„Se cînta pe la ospețe... Atunci cînta cei mari, căsătoriți /.../ Fetele făceau cîntecele lor." (I. 27249, Blăjel — Sibiu, 1968, Teodor Strava, 73 de ani)

„/Se cînta/ la Crășiun, și la Paști, și la Rusalii, la zîle mari. Cîntau și muieri de pă omini. Și mai muieri." (I. 27943, Cerbăl — Hunedoara, 1954, Mihai Barbură, 76 de ani)

Femei la cîmp, lîngă un sat de pe Tîrnava Mare (originea și data culegerii nespecificate)

„/.../ să mai amestecă /în cîntare/, cîn' sîn' la petreceri și-s cu țuica-n cap..." (I. 30469, Breb — Maramureș, 1972, Anuța Pop, 32 de ani)

Suprema libertate pe care și-o îngăduie femeia de azi este aceea de a cînta duminica la birt, împreună cu bărbatul ei și cu alți familiști[3]; o libertate pe care o plătește de altfel suportînd comentariile acide ale bătrînelor habotnice. Dacă este mai ponderată și nu bravează cu tot dinadinsul, ea se mulțumește să cînte, singură sau acompaniată de lăutari, la nunțile, botezurile, botezurile și sărbătorile de familie la care participă alături de soț ; este de altfel un drept de care nu beneficiază oricare, ci doar cele cu o înzestrare muzicală specială, recunoscută unanim :

„Știți, mătușa mea cînta foarte bine ; cîn' să taie porșii mai cîntă, că știți, atunșea s-adună toati rudeniile." (I. 26.695, Cenad — Arad, 1966, Vasile Barantici, 31 de ani)

---

[3] Vezi și informațiile de arhivă I. 28.024, Buhalnița — Neamț, 1951 și I. 28.938, Sîrbi — Maramureș, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro

„Cînd sînt nunți, mă pun băieții, fetele /să le cînt/, că le place cum cînt.“ (I. 32.758, Colonești — Olt, 1982, Ioana Neagu, 24 de ani)

„/. . ./ nu mai cînt la nunți /. . ./ nu se poate, că te amendează dacă n-ai atestat. La microfon înainte cîntam fără bani. Dar acum, nu mai cînt. Cam de un an e moda asta (interdicția oficială de a cînta în public fără atestat de artist liber-profesionist, n.n.)“ (I. 33.278, Poarta Sălajului — Sălaj, 1985, Lenuța Petruș, 25 de ani, stabilită în Zalău)

Femeia „emancipată“ a zilelor noastre trebuie să nu uite însă să fie mai „rușinoasă“ în viața publică decît bărbatul ei ; altfel, acesta i-ar putea retrage dreptul de a cînta în lume :

„Dacă s-adună la nuntă și mai cîntă așa cîti-o femeie, o rîd și zîc că-i bată de cîntă așa.“ (I. 29.734, Sînandrei — Bihor, 1972, Viorica Torja, 29 de ani)

Casa de cultură îi oferă însă femeii un bun prilej de a scăpa de sub tutela soțului, mai sever și mai suspicios decît un părinte. Dacă spectacolul sau concursul la care este solicitată să participe este prestigios, bărbatul se îmblînzește și se consolează cu gîndul că cinstirea soației se va răsfrînge, la urma urmei, și asupra sa.

Femeia matură este deci marcată de tripla sa apartenență socială : la categoria oamenilor căsătoriți, la categoria femeilor măritate și la cea a femeilor de orice vîrstă ale satului. Fiecare clasă îi impune, într-o măsură sau alta, reprimarea ca persoană și subordonarea în raport cu normele sale de conduită. În ultima vreme femeia opune o oarecare rezistență, sprijinindu-se implicit și neostentativ pe o legislație extrafolclorică ce îi acordă infinit mai multă libertate de mișcare. Dar ea nu poate, și nici nu încearcă, să nesocotească tradiția, al cărui cod de comportament este singurul pe care îl înțelege și stăpînește pe deplin.

Înaintînd în vîrstă, scutită de suspiciunea unor impulsuri erotice, femeia își recapătă dreptul de a cînta pentru sine fără opreliști. Dar „tinerețile-s mai apucate, mai țivlite ; bătrînețile-z mai așezate, mai line“ (I. 28.926, Sîrbi — Maramureș, 1971) ; slăbită fizic, deprinsă cu obediența și privațiunea, ea este incapabilă să beneficieze din plin de acest drept.

„Atîta știu /din această cîntare/. . . Poate-i mai multă, da' eu n-o știu, c-am uitat, c-acuma-s bătrînă, nu mai îm' stă capu' la cîntări.“ (I. 9002, Coșbuc — Bistrița Năsăud, 1950, Nastasia Popovici)

„Femeile nu s-apucă să cînte, zice că-s bătrîne. Mamare asta de peste drum zice că cîntă frumos, da' acuma zice că nu mai cîntă ia, că-i bătrînă și amărîtă.“ (I. 32.758, Colonești — Olt, 1982, diverși)

„Nu cîntăm că nu ne arde ; sîntem văduve, am avut necazuri, n-avem timp. . .“ (I. 32.758, Colonești — Olt, 1982, diverși)

De altfel, femeia vîrstnică intră în raza de acțiune a altei reglementări, care le pretinde celor bătrîni să-și măsoare gesturile și să se țină deoparte, căci „le-a trecut vremea“ :

„Pintru ăstea sînteți veniți, să culegeți din timpuri. . . Să-mi aduc aminte de cîntec. . . Ei, știu ieu multe, dar drept să-ți spun mi-e șî rușine. . . Poț' să mă baț' zășe ai, că nu cînt : io-s bătrînă.“ (I. 6208, Hălăucești — Iași, 1949, Marie Anton Frenț, 51 de ani, și alte femei. La vîrsta de 50 de ani, o femeie de țară este, firește, bătrînă.)

3—c. 412

https://biblioteca-digitala.ro

Bărbatul cîntă în general mai puțin pentru sine ; dar dacă este un om sensibil și înzestrat pentru muzică o face ades, fără temerea de a fi socotit nevrednic. Nu cîntă însă în casă, ci mai degrabă în ogradă, cînd meșterește ceva (repară uneltele, curăță grajdul, cîrpește gardul, reface adăpostul vitelor și păsărilor) :

„Cînta /.../ și tata /.../ Și fluiera, și cînta. Bătea coasele, împletea la plăși și cînta. Ieu doinele și alte cîntece de la tata le știu." (I. 29.464, Gropeni — Brăila, 1972, Rada Malinchi, 69 de ani)

și la munca cîmpului sau pe izlaz, cînd e singur :

„... mai cîntă și la lucru, da' cîn' sîn' singuri." (I. 29.725, Sînandrei — Bihor, 1972, Dumitru Pituț, 60 de ani)

„... de unu' singur ? La vaci." (I. 29.420, Dumbrăvița de Codru — Bihor, 1972)

Cîntă de asemenea în toate drumurile sale. Dar în mod normal nu se expune ziua pe ulița satului : unui bărbat — cap de familie îi șade bine să fie mai sobru :

„/Cîntarea/ asta-i de la Boicu... (un chefliu notoriu, n. Al. Amzulescu)... Merge pă drum și cîntă." (I. 4030, Ieud — Maramureș, 1950, Maria Sas)

Ca și feciorul, bărbatul este incitat de călătorii și îndepărtarea de sat. El cîntă pe drumurile pe care îl poartă munca, negoțul, schimbul de produse și îndatoririle de oștean : la stînă, la pădure, în război sau concentrările mai tîrzii, în spital, în lagărul de prizonieri etc. În sat, la cîrciumă și la întrunirile de seară dintre vecini, cîntă în tovărășia altor bărbați, fără a fi stingherit de prezența femeilor sau feciorilor :

„/Bărbații cîntă/ cîn' s-adună între vecini, între rudenii, dacă au posibilități de beutură." (I. 29.028, Tălmăcel — Sibiu, 1971, Mihai Rădoi, 63 de ani)

„Bărbații cîntă și la bufet, iei mai au ocazie !" (I. 29.734, Sînandrei — Bihor, 1972, Viorica Torja, 29 de ani)

„În sat cîntă mulți, mai ales cînd beau țuică. Se adună la cooperativă, în centrul satului, mai ales duminica, beau țuică și cîntă. Mai ales bărbați, dar dumunica și femei." (I. 28.931, Sîrbi — Maramureș, 1971, Ileana Haiducean, 52 de ani)

„Dac-ați avea un aparat din ăsta la M.A.T. (arată spre fonograf) ați face treabă bună, ați lua multe cîntece." (I. 1381, Smîrdan — Buzău, 1950, Alexandru Dascălu, 46 de ani)

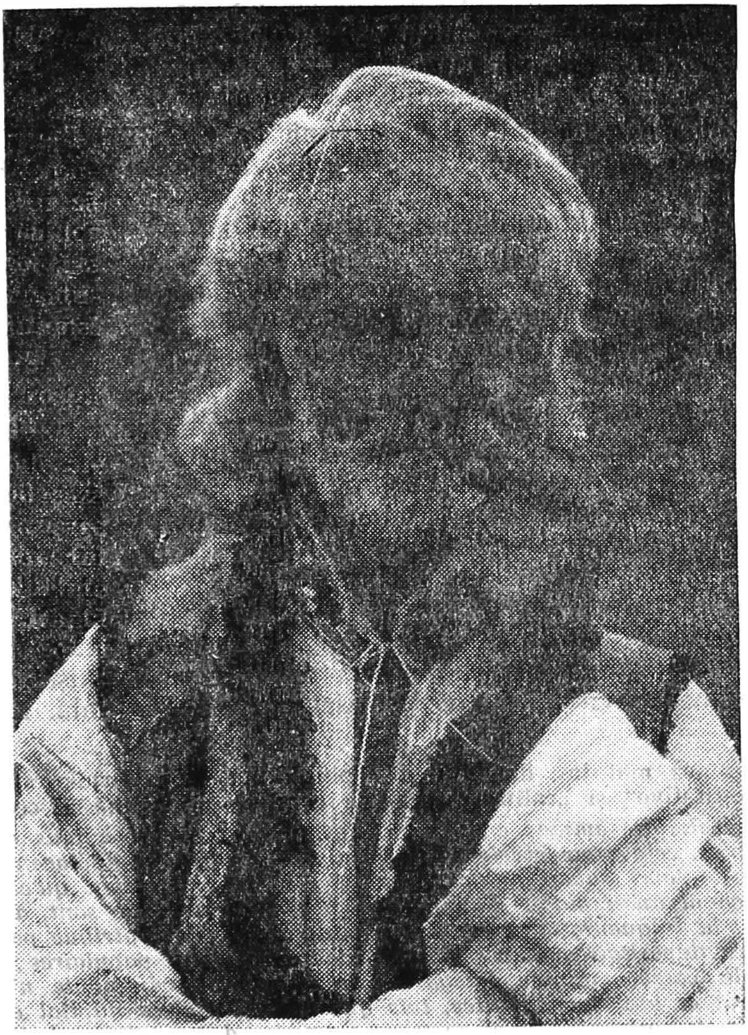
Cînd se întorc în grup acasă, într-o stare euforică, bărbații cîntă și pe stradă, făcînd ocazional și timid concurență feciorilor. La munca colectivă a cîmpului, ei acordă întîietate nevestelor și tineretului. Dar la nunți, botezuri, clăci, hramuri, nedei, cumetrii și adunări de familie, se antrenează impetuos și dominator în cîntări pe care nu le domolesc decît o dată cu încheierea petrecerii.

Este interesant că, cu excepția întîlnirilor de peste săptămînă de la cîrciumă și a celor întîmplătoare între vecini și rudenii, bărbații nu au ocazii specifice de a-și afirma afilierea la categoria lor socială : poate pentru că nu simt nevoia să-și consolideze o poziție de a cărei superioritate și soliditate nimeni nu se îndoiește. De altfel reuniunile lor sunt deschise și nu par a fi avut vreodată un caracter exclusivist sau secret.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai puțin îngrădită decît a altor categorii sociale, cîntarea bărbaților nu este totuși prevalentă cantitativ. Firește, omul își încheie ziua de lucru, după cuviință, cu un ceas de deconectare, odihnă, bună dispoziție și cîntare ; el știe însă că, în calitate de șef și stăpîn al unei familii respectabile, trebuie să fie demn și înfrînat, nu pus pe distracții ca un flăcău sau ca un codaș al satului :

„Nu m-am îmbetat să cînt, că numai hăi beț' cîntă." (I. 27.943, Cerbăl — Hunedoara, 1954, Mihai Barbură, 76 de ani)



Bătrîn din ținutul Pădureni — Hunedoara

În amurgul vieții, bărbatul devine și mai rezervat. După rînduială, el este dator să cedeze în toate locul celor mai tineri. Vîrsta și tutunul i-au îngreunat glasul ; de altfel „mai e și după dispoziție, cîteodată ai

https://biblioteca-digitala.ro

chef și cînți“ (I. 32.758, Colonești — Olt, 1982, un bărbat), dar de cele mai multe ori te asupresc anii [4].

Comunitatea rurală în ansamblu nu pare să țină cont de starea socială a celor care cîntă. Totuși, parveniții mărunți ai satului, cei care și-au ameliorat sau rîvnesc să-și amelioreze condiția (chiaburii de altă dată, micii funcționari proveniți din țărani, oamenii cu ceva mai multă carte decît consătenii) se feresc să fie surprinși cîntînd : după opinia lor, cei care își fac singuri muzica sunt oameni cu statut inferior :

„Așa ieste și ciobani care cîntă, da' n-are alfabet ; nu să-i dai drumu' așa, cîntecu' are înțeles !“ (I. 5473, Cheia — Prahova, 1938, Ion Cojocaru)

„Da' ce, să cînți din gură ca lăutarii ? Sunt alții simpli de tot, dar ei cînd dau cu sapa-n pămînt, cînd seceră, îi auzi numei ; 'fiu, fiu'... (fluieră). Mie îmi place, însă nu cînt.“ (I. 6348, Hălăucești — Iași, 1949, Mihai Gurgu)

„La nuntă cîntă și lăutari și oameni. În Malu Roșu, Sudiți, Bozeni, sunt oameni săraci și cîntă.“ (I. 5888, Valea Seman — Prahova, 1948, Mișu Popescu)

„Acuma cu împroprietărirea io nu mai am timp să cînt, io am în cap numai să socotesc.“ (I. 6372, Hălăucești — Iași, 1949, Ana Susan, devenită de curînd funcționară la Cooperativa de stat.)

Dar lumea „ajunsă“ are și ea trebuințe muzicale, ca și cea de rînd, trebuințe pe care și le rezolvă angajînd lăutari și comandîndu-le cîntecele dorite. Tinerii stabiliți la oraș, pentru învățătură mai înaltă, capătă un mic complex de inferioritate care îi determină să renunțe la cîntat. După eventuala revenire în sat, unii se rebifează ; cei care au apucat să-și piardă deprinderea de a face muzică sau și-au restructurat universul necesităților spirituale abandonează însă definitiv producerea cîntecelor în beneficiul consumului lor.

În ultimii 30—40 de ani, normele care țin sub control cîntarea comunității rurale devin confuze iar îngrădirile se prăbușesc una după alta. Indiferent de vîrsta, sexul și apartenența lor socială, fiii talentați

---

4 Consemnez mai jos, din scrupul, opiniile lui Béla Bartók relative la raporturile „cantitative“ și „calitative“ dintre cîntarea masculină și cea feminină :

En général, les femmes en savent plus long et chantent plus correctement que les hommes, cela pour plusieurs raisons : les hommes se déplacent davantage, et la nature de leur travail ne les porte pas à chanter autant qu'elles : d'autre part, ils attachent aussi moins d'importance à ces futilités que sont, à leurs yeux, les chansons ; la fréquentation plus assidue du cabaret ne contribue pas, non plus, à en faire les dépositaires d'un fonds considérable d'airs populaires ; enfin, il y avait, dans le passé, maintes catégories de chants de cérémonie n'appartenant qu'aux femmes et aux jeunes filles, tels que les répertoires nuptial et funéraire. C'est pourquoi, lorsque nous nous mettons en quête des soi-disant 'puits de chansons', nous nous adressons de préférence aux femmes. Les 'puits de chansons' masculine nous réservent plus d'une fois des surprises désagréables, en nous gratifiant d'un bric-à-brac musical ramassé un peu partout et sans aucun rapport avec leur village.“ (Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ? op. cit., p. 14). Este posibil ca, într-o anumită privință, autorul să aibă dreptate : cîntarea femeilor este în general mai abundentă decît cea a bărbaților. Bartok se înșeală însă socotind că drumul este un factor inhibant sau degradant al cîntării masculine.

https://biblioteca-digitala.ro

ai satului sunt antrenați în spectacole, concursuri și festivaluri de folclor și chiar în emisiuni de radio și de televiziune. Li se creează deci noi contexte de interpretare, tot mai distanțate de cele tradiționale. Mai întîi scena căminului cultural local îl izolează și îl opune pe cîntăreț consătenilor săi, transformați în public. Apoi, de la înălțimea podiumului unei săli de spectacol necunoscute, interpretul se confundă cu un public străin, mai puțin competent sau cu o competență muzicală folclorică diferită de a sa. În fine, publicul dispare cu desăvîrșire și în locul lui se „instalează" microfoanele studiourilor de înregistrare și camerele de luat vederi. Dar oricît de mediată, parazitată și precară ar deveni relația sa cu oamenii, cîntărețul o acceptă fără ezitare. Nu numai tinerii, ci și bătrînii și femeile măritate sunt fericiți să cînte în lume și pentru lume, sub pretextul unei „obligații sociale" care îi pune la adăpost de represiunea vecinilor sau bărbaților cîrcotași. Reîntorși acasă, ei profită de nimbul lor de glorie pentru a cînta mai mult și mai curajos, în circumstanțe îngăduite, mai puțin indicate sau chiar nepermise. Sătenii cu pretenții de superioritate își revizuiesc și ei atitudinea : cîntarea nu mai este, după cîte se vede, stigmatul unei ignobile condiții sociale, ci forma de exprimare a unei dotări deosebite, modalitatea unei strălucite afirmări prin radio, televizor și disc.

Prețuită la oraș, cîntarea țărănească își recapătă prețul și la țară, își fortifică unele din resorturile șubrezite. Descătușată în bună parte de restricții, ar fi de așteptat ca ea să inunde azi satul românesc. Lucrurile nu stau însă așa. O dată cu constrîngerile își pierd sensul și prescripțiile, libertatea de a cînta devine, pentru cei mai mulți, stînjenitoare, paralizantă. Stimulați de ea sunt doar interpreții de vîrf. Cîntăreții obișnuiți precum și marea masă a competenților pasivi ca performeri dar activi ca instanță de apreciere și control — debusolați, cu atribuțiile tradiționale uzurpate — se lasă copleșiți de indiferență sau se întorc spre consumul muzicii produse de mijloacele difuzării de masă. De altfel purtătorii naturali ai cîntărilor țărănești se împuținează zi cu zi ; iar orășenii care le preiau le prefac neîntîrziat, după propriile lor măsuri.

https://biblioteca-digitala.ro

FUNCȚIILE CÎNTECULUI ȘI ALE CÎNTĂRII

„Dacă nu muncim și nu cîntăm, înseamnă să murim, căci nu mai scăpăm de necazuri." (Florica Mîzgoi, Bătrîni — Prahova, 1950)

De vreme ce normele cîntării nu fac obiectul unor formulări explicite ale purtătorilor de folclor, este firesc ca și funcțiile cîntecului să planeze într-o sferă eterică, aconceptuală. Abstragerea și captarea lor într-o rețea de noțiuni și judecăți ar presupune o atitudine reflexivă a țăranului față de propria creație care nu îl caracterizează. Oamenii satului cunosc însă rosturile cîntecului fără cuvinte, la un nivel infrarațional mai profund și indestructibil decît gîndirea :

„/Cînt/ cînd am timp și cînd am curaj : fiecare lucru are rostul lui." (I. 5890, Bătrîni — Prahova, 1950, Florica Mîzgoi)

Unele „rosturi" pot fi aduse la suprafață prin întrebările abile ale celui care își propune să le cunoască și să le înțeleagă. Altele pulsează însă dezordonat, la adîncimi insondabile, ca o magmă informă la care cercetătorul nu poate accede decît cu riscul de a-și constrînge subiectul anchetat să se detașeze de muzică și să o considere critic, cu alte cuvinte să adopte un comportament nefolcloric, artificial și în ultimă instanță irelevant. Un instrumentar fin și îndelung cumpănit al cercetării de teren orientate către revelarea funcțiilor ar fi ajutat, fără îndoială, la surmontarea acestor bariere psihologice. În absența sa, rezultatele investigațiilor de pînă acum — a celor pe care, prin forța lucrurilor, îmi sprijin demersul — sunt marcate de fragilitate și aleatorism. Problema este însă mult prea importantă pentru a fi eludată sub pretextul precarității surselor de informație. M-am hotărît prin urmare să o abordez pe cîteva căi, fiecare sinuoasă și șovăielnică în sine dar cîștigînd în forță explicativă prin coroborarea cu celelalte. În primul rînd am decis să observ *funcțiile cîntecului în actul cîntării,* care le transferă din plan virtual în plan actual și le subliniază contururile. Am urmărit apoi cum, unde și cînd se cîntă și am încercat să presupun la ce slujește cîntarea. După care am examinat și interpretat ceea ce declară purtătorii de cultură populară în legătură cu circumstanțele interpretării cîntecelor și *mai ales* ceea ce strecoară ca informație suplimentară, care lasă impresia că parazitează ancheta : eventualele comentarii pe marginea unor întrebări, asociații de idei, explicații (am remarcat în repetate rînduri că digresiunile spontane ale informatorilor sunt neașteptat de dense și pătrund în zonele cele mai umbroase ale psihologiei lor individuale și

https://biblioteca-digitala.ro

colective). În fine, am luat în considerație — fără a adînci cercetările pe această pistă — și unele mărturii directe sau indirecte încifrate în textele poetice ale cîntecelor. Procedînd astfel, am reperat 24 de funcții ipotetice, cărora le-am testat validitatea printr-o confruntare cu situațiile concrete cunoscute prin experiență personală sau din documentele de teren. Am pus în pagină aceste funcții, într-o grupare dependentă de planul lor de manifestare :

I. psihologic și infrapsihologic,
II. social și psihosocial și
III. cultural.

FUNCȚIILE CÎNTĂRII

I. În plan psihologic și infrapsihologic	1. funcția de echilibrare emoțională 2. funcția de rememorare a unor evenimente și trăiri emoționale 3. funcția proiectivă 4. funcția de compensare a privării de viață socială 5. funcția exorcizantă 6. funcția ergonomică
II. În plan psiho-social și social	7. funcția de comunicare a unui text poetic
A. Funcții de comunicare	8. funcția fatică 9. funcția conativă 10. funcția de comunicare și inducere a unor trăiri emoționale
B. Funcții de integrare socială	11. funcția premaritală 12. funcția distinctivă 13. funcția de afiliere 14. funcția de solidarizare 15. funcția de afirmare individuală 16. funcția de ritmare a vieții cotidiene și festive a satului 17. funcția de marcare a unor evenimente din viața comunității și indivizilor 18. funcția educativă 19. funcția de complement al vieții sociale 20. funcția rituală
III. În plan cultural	21. funcția estetică 22. funcția de divertisment 23. funcția de conservare a unui patrimoniu spiritual 24. funcția de complement al dansului

Departajarea planurilor este convențională și simplificatoare ; ea ignoră deliberat rețeaua de conexiuni care, în fapt, le sudează și determină multiple interferențe funcționale. Aproximările, inerente oricărei organizări întreprinse asupra unor fenomene complex condiționate, vor fi „corectate“ în cursul prezentării amănunțite a fiecărei funcții în parte.

https://biblioteca-digitala.ro

I. 1. *Funcția de echilibrare emoțională* este frecvent și intens împlinită prin cîntare. Ea este de altfel una din puținele de care interpreții sunt pe deplin conștienți și la care se referă prin fraze asemănătoare :

„Cînd îl cînt /cîntecul/, îmi mai trece dă dor." (I. 5393, Topana — Olt, 1936, Florica Georgescu, 34 de ani)

„Cînd ai cîti-un dor, numa-ncepi a cînta și-ncepi a trage-un cîntic zdravăn." (I. 5672, Izvoarele — Prahova, 1940, Maria Ciomag)

„Numa' cîn' ai dor și te doarie, atunși-ț' vine să cînț' !" (I. 8536, Jupa — Caraș Severin, ?, o femeie de 40—45 de ani)

„Cîntă șine are durere." (I. 9028, ? — Bistrița Năsăud, 1950, un bărbat)

„Din rălele care m-o mîncat mi-am făcut cîntece." (I. 3886, Cuhea — Maramureș, 1935, Griguță Zaharia, 44 de ani)

„Șine are supărări multe, cîntînd să stîmpără, îi treșe." (I. 4867, Leșu — Bistrița Năsăud, 1935, Reghina Tăpălagă)

„/Cîntec/ adunat de mine în timpu' războiului... Viersul l-am pus tot din jalea sufletului meu." (I. 8363, Clejani — Giurgiu, 1949. Vlad Gheorghe)

„Cîn' nu-ți ajunge mălaiu', ori n-ai brînză ori haine-n spate cu șe să te-mbrași, atunși nu știi încotro s-o apuși, în sus sau în jos, să te poți direje. Și cîn' te mai apucă... (indescifr.)... zic că să-mi trag șeva doină, dor mi-o treșie de urît." (I. 4870, Șanț — Bistrița Năsăud, 1935, Rodovica Rus)

Versurile populare vorbesc de altfel deseori despre menirea cîntecului de a alina suferințe :

Maică, di n-aș ști hori,
Inima-n mine-ar plezni ;
Maică, di n-aș ști cînta,
Inima-n mine-ar crăpa.
Doamne, țini-o pă măicuța,
Că mi-o făcut guruța
Di-n stîmpăr io inimuța.

(fg. 5749 c. Mărișel — Cluj, 1937, Gheorghe Mariș)

Eu nu cînt că știu cînta,
Dar m-astîmpăr inima.

(mgt. 1582 1 ; Leșu — Bistrita Năsăud, 1959, Ioana Ilovan, 33 de ani)

Cine-a-ndăli 'horile,
Fii-i fața ca florile ;
Căș horile-s stîmpărarie
La omu' cu supărarie."

(mgt. 4232 II c, Sînmartin — Bihor, 1972, Savu Bot)

Despre cîntecul ca revărsare a bucuriei, textele poetice și purtătorii de folclor aduc mărturii puține, reticente și ambigue :

„Io cîn' mi-s năcăjît iară cînt, cîn' mi-s voios iară cînt, ș-așa îm' trieși mai riepidi." (I. 8872, Covăsinț — Arad, 1949, Pătru Rus)

„Cînt mai mult cînd îs amărîtă decît cîn' îs vesilă, ca să uit de necazuri..." (I. 4077, Isverna — Mehedinți, 1950, Ana Pîrvănescu)

„Nu cînt... nu-s așa dă voios dă cîntări." (I. 5, Vîrfurile — Arad, 1936, Toma Oancea)

„Po' să le cînt /cîntecele/, că le știu, da' dă supărată ce-am fost n-am mai cîntat." (I. 5885, Seman — Prahova, 1949, Lica Lumînare)

https://biblioteca-digitala.ro

„N-o fost greu di trăit, da' n-o cîntat lumea." (I. 6131, Mogiești — Neamț, 1949, Ana Ghiugan)

Intru început, am fost tentată să acord funcției de echilibrare emoțională numele de „catartică" și să precizez că ea eliberează în principal surplusurile emoționale de semn negativ. Am observat însă că, prin cîntare, se consolidează și stările de compensare afectivă, de echilibru interior :

Cine m-aude cîntînd
Zice că n-am nici un gînd.
Da' io-atîtea gînduri am
Cîte zile-s într-un an ;
Ș-atîtea gînduri mă fură
Cîte zile-s într-o lună.

(mgt. 1582 1, Leșu — Bistrița Năsăud, Ioana Ilovan, 33 de ani)

(Prin cîntare, care pare a trece în ochii lumii drept indiciul nepăsării, al lipsei de griji, se camuflează aici o stare depresivă.)

Integritatea fizică este o premisă a sănătății și echilibrului psihic pe care cîntecul este chemat să îl stabilizeze și prelungească. Poate din acest motiv celor bolnavi sau cu rudenii suferinde în casă li se recomandă să nu cînte :

„Lasă-mă, domnule, că-s bolnavă, nu mă poș hori amu." (I. 997, Butani — Bihor, 1936, Ana Vînător, 37 de ani)

„/. . ./mai ales că sun' părinții bolnavi în casă, să cînt io ? Nu cînt!" (I. 5892, Șoimescu — Prahova, 1949, Lucreția Mihăilescu)

Desigur, dragostea este pricina celor mai aprige tulburări sufletești care se ostoiesc prin cîntare. Din pudoare, interpreții evită de cele mai multe ori să se refere la conotațiile erotice ale cîntării ; dar mărturia lor ar fi superfluă : lirica populară este invadată, dacă nu dominată, de versurile de dragoste. Erotismul cîntării — în special a celei pentru sine — explică de altfel și severitatea cu care unii bărbați le impun soțiilor lor să renunțe la muzică.

Funcția de echilibrare emoțională se implică, într-o proporție sau alta, în grupaje funcționale cu cele mai diverse alcătuiri, în orice cîntare. Domeniul ei predilect este însă cîntarea individuală neasistată.

I. 2. *Funcția de rememorare nostalgică a unor evenimente și trăiri emoționale prilejuite de acestea* se împlinește prin cîntările — individuale sau de grup, asistate sau neasistate —

ale bătrînilor :

„Cînt. . . căci-odată așa am cîntat, cîn' ieram cineva." (I. 4077, Isverna — Mehedinți, 1950, Ana Pîrvănescu)

ale tinerilor care tînjesc după o dragoste pierdută :

Și de jalea mea cea seacă
Toate tufele s-apleacă
Cu vîrfurle la pămînt
Și mă-ntreabă de ce plîng,
De ce plîng, de ce oftez ?
Ce-am pierdut nu mai găsesc :
Ș-am pierdut fonea de viță,
Pe iubitu' meu Gheorghiță. . .

(fg. 11.125 b, Bătrîni — Prahova, 1950, Florica Mîzgoi)

https://biblioteca-digitala.ro

ale cătanelor și ale celor înstrăinați de sat :

„Io cînt și ziua și noaptea, cîn' am poftă. Un ofițer mi-a spus la Orșova : 'măi, să nu mai fluieri aișea, că-nseamnă așa, a pustiu !' Pisemni că pin alti părți nu să cîntă." (I. 8872, Covăsinț — Arad, 1949, Pătru Rus)

„/Cîntecul/ a fost al meu, dă străinătate. Cînd îl cînt, îmi mai trece dă dor." (I. 5393, Topana — Olt, 1936, Florica Georgescu, 34 de ani, stabilită în București)

„Pă vremea ungurilor /.../ ne-o dus la pustă /.../ de la Peșta 80 de kilometri încolo, la lucru. Șasă luni am stat acolo. Ș-atunci am făcut horea asta. La pustă cîntam așa un verș de tătă lumea plîngea." (I. 4028, Ieud — Maramureș, 1950, Mărie Sas)

În cîntarea individuală neasistată, funcția de rememorare se exercită în paralel cu funcțiile de echilibrare emoțională și de compensare a privării de viață socială (I. 1 și respectiv I. 4). În cîntarea de grup, ea se asociază cu funcțiile de afiliere, distinctivă și de solidarizare (II. B. 12—14). Ponderea sa în ansamblul funcțiilor cîntecului românesc este relativ ridicată și tinde azi să sporească, proporțional cu numărul sătenilor dezrădăcinați prin urbanizare.

I. 3. *Funcția proiectivă (sau anticipativă)*, reversul celei de rememorare, se configurează în contexte funcționale variate, care o pun în general în umbră :

Ieș', mîndră, aișea-n poartă
Dă vez' duoru' cum mă puartă ;
Ieș' cu furca cu fuior
Și mai tragănă dă duor.
Io, mîndră, ti-oi auzi
Și la tine m-oi grăbi,
Cu dulce te-oi săruta
Și acasă oi pleca.

(fg. 4157 b, piesa nr. 22 din antologie : Sîmbăteni — Arad, 1936, Dumitru Vînăt, 28 de ani)

Plînge-mă, maică, cu dor,
Că ț-am fost mîndru fecior.
Plînge-mă cu lacrămi multe,
Că nu-z mai fac tină-n curte ;
Nice bani nu ți-oi mai cere,
Nici la crîșmă n-oi mai mere...

(mgt. 4590 I c, Albești — Mureș, 1974, Aristide Tenca și Varvara Zaharie)

Funcția proiectivă se inserează de obicei în grupaje funcționale dominate de funcțiile emoțională și conativă (I. 1 și respectiv II. 9.).

I. 4. *Funcția de compensare a privării de viață socială* se exercită în cîntările individuale neasistate ale celor izolați o vreme de sat, de familie, de partener : ciobani, femei cu bărbatul și feciorii duși în lume, văduve, prizonieri de război, emigranți și chiar tineri sau maturi care petrec zile întregi cu vitele pe izlaz :

„/Cîntecul/ to' l-am făcut și eu la oi, sîngur. De cînd eream tînăr. Cînd șăd, în (sic !) aduc aminte, mai fac." (I. 4290, Isverna — Mehedinți, 1950, Mihai Mîțu)

https://biblioteca-digitala.ro

„Îl cîntam cînd eram la oi." (I. 33.247, Hărțăgani — Hunedoara, 1961, Rozalia Demian)

„Singură am învățat /cîntecele/, după vite ; nu aveam cu cine vorbi și am început să cînt." (I. 5890, Bătrîni — Prahova, 1950, Florica Mîzgoi)

„/Cînt/ să-mi treacă de văduvie." (I. 1271, Feldioara — Brașov, 1949, Ana Eftina)

Funcția de substitut al vieții sociale a cîntecului are afinități cu cea de echilibrare emoțională (I. 1.), de rememorare (I. 2.) și proiectivă (I. 3.). În anumite contexte, ea atrage în același grupaj funcțional și funcțiile exorcizantă (I. 5.) și rituală (II. B. 20.).

I. 5. Însingurarea prelungită a ciobanilor, muncitorilor forestieri și a paznicilor de noapte se populează uneori cu duhuri rele, care se alungă cu cîntarea. *Funcția exorcizantă* a acesteia se prefigurează însă discret și intermitent, ca o urmă abia perceptibilă a unui rost străvechi, obscurizat. Semnele ei pot fi detectate însă nu numai în cîntările pentru sine ale păstorilor și țapinarilor, ci și în interpretările de grup ale femeilor reunite în șezătoare.

I. 6. Cîntecul poate fi subordonat și unor mișcări fizice regulate, pe care le ritmează și cărora le asigură economia și eficiența ; mișcări care se execută în timpul muzicii (săpatul, cositul, tăiatul lemnelor, ciocănitul ș.a.), al mersului, al legănatului copilului etc. :

„Cînta /. . ./ și tata /. . ./ Bătea coasele, împletea plăși și cînta." (I. 29.464, Gropeni — Brăila, 1972, Rada Malinchi, 69 de ani)

„Meseria se învață cîntîndă, nu cînd iești supărat. Cînd cînți, și lucru' ți să pare mai ușor. Mie așa mi-a spus maistoru' jidan de la care am învățat tinichigeria." (I. 30.918, Ariciu — Brăila, 1974, Gheorghe Stănciucu, 71 de ani)

„Feciorii /cîntă/ cîn' vine di la stînă, mergînd prin sat, venind de la joc. . ." (I. 28.929, Sîrbi — Maramureș, 1971, Vasile Vesălu, 75 de ani)

„Feciorii cîntă sara pe la fete : să ia așa după cap atunșe cîn' îs mai mulți. Cîntă și uiesc." (I. 252, Covăsinț — Arad, 1949, Tudor Traian, 40 de ani)

„În cîntece plecam la cîmp, în cîntece ne întorceam." (I. 30.902, Ariciu — Brăila, 1974, Dumitra Fătu, 64 de ani)

„. . . Mama cînta și plîngè și mi legăna. . . Cînd ieram io mititică, di 7—8 ani." (I. 6441, Hălăucești — Iași, 1949, Agripina Răducanu)

În paranteză fie spus, este regretabil că din pricina unor impedimente tehnice care abia în anii din urmă au devenit surmontabile cercetătorii folcloriști au procedat rareori la înregistrarea cîntărilor țărănești din timpul lucrului și al mersului. Știu din observațiile mele directe, că interpreții ajustează sensibil structurile metro-ritmice și chiar melodice ale cîntecelor în vederea racordării lor la pulsul optim al mișcărilor. Ei supun deci cîntecele unor remodelări mai ample decît cele obișnuite, a căror cunoaștere ar putea da măsura limitelor variației în sincronie și în același timp ar așeza într-o lumină neechivocă *funcția ergonomică* a cîntării.

https://biblioteca-digitala.ro

În anumite regiuni românești, cîntecul conservă încă străvechea funcție de complement indispensabil al dansului ; și-o conservă sau poate și-o redobîndește, transformîndu-se în cîntec de joc :

„Cîntăm doine : 'Patru boi cu lanțu-n coarne' ; cîntăm de joc, să putem juca." (I. 7268, Bilatan, localitate neidentificată — Tîrnava Mare, 1941, Eugenia Stuchirean, 17 ani)

„Cîntăm doi-trei, șî alț' doi-trei huiesc. O fată iăsă la uliță, alta nu iăsă... Unii cîntă, alții jocă." (I. 8918, Covăsinț — Arad, 1950, Vasile Farcaș, 19 ani)

Nu mă refer aici, firește, la versurile lirice scandate, la strigături : amputate de melodie, acestea au mai puține temeiuri de a fi luate în considerație într-o cercetare consacrată cîntecului. Am în vedere cintecele executate în mișcare de fetele de prin sudul Transilvaniei, sîrbele vocale acompaniate de taraf ale lăutăreselor din Oltenia, țîpuriturile „de danț" oșenești, ciuiturile melodizate ale dansatorilor din partea nord-vestică a Cîmpiei Transilvaniei etc., care dau relief ritmului muzical și îl imprimă celor prinși în joc. Aceste cîntări împlinesc o funcție ergonomică ce o dublează pe cea de *complement al dansului* (III. 24.).

Ritmarea prin cîntec a unor mișcări periodice, repetate mecanic, îndelung, obsesiv, halucinant (spre exemplu lovirea fierului pe nicovală, bătaia urzelii în războiul de țesut, rotirea fusului ș.a.) se învăluie cu conotații magice. Funcția ergonomică antrenează deci într-o acțiune paralelă și o *funcție rituală* (II. B. 20) — devitalizată într-adevăr, dar încă descifrabilă.

II.A. Cîntarea este însă înainte de toate un act de comunicare prin care un emițător sau grup emițător transmite unui destinatar sau grup destinatar un mesaj-cîntec. Nu intenționez aici să transpun cu minuție schema jackobsoniană a comunicării în planul vehiculării muzicii de tradiție orală ; gestul ar fi facil, probabil gratuit și în orice caz lipsit de originalitate. Voi recurge însă la termenii ei în măsura în care mă vor ajuta să exprim logic și succint diferențele reperate empiric dintre cîteva tipuri de comunicare a cintecelor vocale (= cu text poetic) cu dominante funcționale deosebite :

(II.A.7.) — comunicarea unui text poetic melodizat (cu accent pe conținutul acestuia, deci cu *funcție referențială)* ;

(II.A.8.) — comunicarea „preliminară", cu rol de semnalare a prezenței fizice a emițătorului și de testare a canalului ce urmează să medieze comunicarea propriu-zisă (cu *funcție fatică)* ;

(II.A.9.) — comunicarea orientată spre stabilirea unui contact social și afectiv între emițător(i) și receptor(i) (cu accent pe receptor și *funcție* primordial *conativă)* ;

(II.A.10) — comunicarea care urmărește nu numai să transmită, ci și să inducă receptorului stări și trăiri emoționale reclamate de circumstanțe (cu accente quasi-egal distribuite pe amițător și receptor, deci cu *funcție în același timp expresivă și conativă)* ;

https://biblioteca-digitala.ro

(III.21.) — comunicarea care pune în valoare structura mesajului-cîntec (cu *funcție poetică sau estetică*, funcție ce va fi examinată în contextul celorlalte funcții în plan cultural ale cîntecului).

II.A.7. Independent de modul, circumstanțele interpretării și multiplele funcții pe care este chemat să le împlinească, orice cîntec vocal transmite și un text poetic. Accesul la referentul versurilor este cu atît mai lesnicios și mai deplin cu cît melodia care le poartă are pulsații ritmice mai apropiate de ale vorbirii și profil intonațional mai simplu, mai transparent. Debitul lent al curgerii versurilor cîntate stînjenește — cel puțin în principiu — receptarea mesajului lingvistic, dar oferă răgazul „decodării" cîntecului din alte perspective : emoțională, simbolică, estetică etc.

Este interesant faptul că melodiile de cîntec cu fraze de largă respirație, copios înflorite și depănate în tempo scăzut, par să vehiculeze o cantitate mai mică de versuri decît cele silabice, alert ritmate și decorate cu parcimonie ; cel puțin așa rezultă din fondul de înregistrări și transcrieri al arhivei I.C.E.D. Să fie oare efectul iluzoriu al unor culegeri defectuoase ? Cu alte cuvinte, să fie realizat cercetătorii înregistrări și notații de texte poetice incomplete ? Improbabil : chiar și în vremea în care fonograful îi constrîngea să se mărginească la 2—3 minute de imprimare, folcloriștii nu omiteau să consemneze integral, pe fișe de text, toate versurile cîntecelor executate sau dictate de interpreți. Să aibă cîntecul o durată optimă de desfășurare, în care se înscrie chiar cu prețul sacrificării unor versuri? Posibil. Ipoteza îmi pare a fi, în orice caz, vrednică de o serioasă examinare. Dar nu numai cîntecul, ci și doina lasă impresia de a se conforma unor reglementări temporale similare : cu cît fluxul ei melodic este mai larg și accidentat — cazul horelor lungi maramureșene, spre exemplu — cu atît versurile cîntate sunt mai puține, segmentate și parazitate de silabe protetice. Nu ascund și nu subestimez faptul că opinia mea pare a fi contrazisă de relatările unor țărani :

„Ș-asta-i hore lungă. Îi și lungă melodia, și și cuvintele-n ie îz multe." (I. 28.951, Sîrbi — Maramureș, 1971, Ileana Mihnea, 29 de ani)

„/Horea lungă/ ari cuvinte lungi" (I. 28.948, Sîrbi — Maramureș, 1971, Elena Opriș, 13 ani)

Ea este susținută în principal de documentele sonore și grafice ale arhivei. Îmi îngădui să vorbesc deci despre o durată optimă a cîntecelor lirice în general, sau poate mai degrabă despre o limită temporală superioară a acestora, diferită de a altor genuri (a baladei de pildă). În funcție de această durată-limită, interpretul tronsonează sau dimpotrivă amplifică același text poetic pentru a-l adecva asocierii cu o melodie rubato sau respectiv cu una vie și mai riguros măsurată. Ceea ce înseamnă că funcția referențială a cîntecului este, din punctul său de vedere, departe de a fi cea mai semnificativă ; ceea ce mai înseamnă și că muzica ocupă poziția proeminentă și că versurile sunt importante nu atît prin referentul lor cît prin calitatea de mediator al altor funcții [1].

---

[1]. Vezi capitolul „Muzica și poezia"

https://biblioteca-digitala.ro

Spuneam că cercetătorii au fost în genere pedanți în culegere, s-au îngrijit să consemneze cîntecul în integritatea sa. Totuși, culegerea în sine este o circumstanță neobișnuită, cîntarea asistată și judecată de un out-sider al culturii populare îi stînjenește pe interpreți :

„... No, asta ar fi. Aicea nu ne vinu-n cap, aicea gîndești alce prostii !..." (I. 3266, Muncelul Mic — Hunedoara, 1950, Mihai Ispas)

Nimic nu ne garantează deci că subiecții anchetați și-au interpretat cîntecele așa cum o fac pentru ei înșiși sau pentru oamenii comunității căreia îi aparțin : poate că le-au modificat, le-au restrîns sau le-au extins mai mult sau în alt fel decît de obicei. Pe de altă parte însă toți sunt supuși aproximativ aceluiași regim, pentru toți contextul este în egală măsură artificial și stresant ; este de presupus că distorsiunile cîntărilor lor vor fi avut cam același sens și aceeași amplitudine : Mă voi fi putut deci înșela în privința duratei optime concrete a cîntării, dar nu și asupra existenței ei.

O altă justificare a faptului că melodiile libere și opulent ornamentate vehiculează poezii rarefiate și restrînse cantitativ, iar cele simple și sărace în evenimente sonore se asociază cu texte dense și ample ar fi aceea că supraabundența informațională din plan muzical exclude aglomerarea de evenimente în plan poetic și invers. Este deci posibil să existe și o densitate optimă a informației pe unitatea de timp pe care o suportă cîntecul, densitate care se obține prin dozarea compensatorie a densităților planurilor componente.

Ideile prezentate mai sus sunt seducătoare prin deschiderile lor interpretative, dar încă crude și șubred susținute cu argumente. Le abandonez în această fază — sperînd să le reiau cu temeinicie cu alte prilejuri — pentru a reveni doar asupra uneia din ele, singura neîndoielnică : funcția referențială se manifestă în toate performanțele cîntecului vocal ; greutatea ei poate crește ocazional, dar în principiu este relativ modestă.

II.A.8. O cîntare indirect asistată, cea în care potențialul receptor se află la o distanță fizică ce pune sub semnul incertitudinii stabilirea contactului, împlinește — mai discret sau mai frapant — și o *funcție fatică.* Interpretul își semnalează prezența, verifică dacă se poate face auzit, îl avertizează pe cel căruia i se adresează asupra intenției sale de a comunica direct cu el. Spre exemplu seara, după muncă, feciorii colindă satul, prevenindu-și prin cîntece iubitele asupra dorinței lor de a se întîlni :

„Cînd meri la fete/cu cîntece/, sara la fereastră, șî iese afară, atunș știi semnalu'." I. 8911, Covăsinț — Arad, 1950, Dumitru Ardelean, 15 ani)

Risipiți la lucru prin sat sau împrejurimi, tinerii își semnalează reciproc prezența prin cîntece :

„/Se cîntă/ pe dealuri, în cară, prin sat ; se huie și să descîntă. Se huie dintr-un deal și altu' răspunde ca un ecou /de pe alt deal/." (I. 3233, Rîșculița— Hunedoara, 1946, nespecificat, probabil un intelectual)

II.A.9. O cîntare „de avertizare" nu se rezumă însă la o simplă semnalare de prezență ; ea încearcă să stabilească sau să refacă și un contact emoțional cu receptorul, mai ales atunci cînd acesta este partene-

https://biblioteca-digitala.ro

rul sau un posibil partener. Versurile sale explicitează de altfel această intenție :

Trandafir crescut la strungă,
Ajungă-ce, mîndro, -ajungă
Uajungă-ce-un dor și-un drag
Cu ața băgată-n ac ;
Să nu poți, măi mîndră, -npunje
Pînă nu-m' înșepi-a plînje...

(fg. 10.378 b, Petroșița — Caraș Severin 1949, Simion Ivanovici)

Știi tu badio-așa ziceai
Cătă mine și-mi spuneai
Că nu ieste om pe lume
Pe noi să ne despreune.

(fg. 1159, Drăguș — Brașov, 1932, Zenobia Fogoroș)

Această *funcție conativă* a cîntărilor construiește de obicei un ansamblu funcțional închegat împreună cu funcțiile fatică, de echilibrare emoțională, de comunicare și inducere a unor trăiri afective și premaritală (II.A.8. și respectiv I. 1., II.A.10. și 11). Se poate asocia însă și cu alte funcții (de afirmare individuală, anticipativă etc.), iar exercitarea ei pune în mod deosebit în valoare referentul textului poetic (potențează deci concomitent și funcția referențială).

II.A.10. *Funcția de comunicare a trăirilor emoționale* — sublimate în trăiri emoțional-estetice — este probabil cea mai importantă funcție a cîntecului. Este o funcție complexă, care se sprijină pe — și în anumite situații fuzionează cu — funcțiile de echilibrare emoțională, conativă și estetică. Ea transpare din orice cîntare individuală sau de grup asistată sau neasistată și determină o intensificare particulară a trăirilor afective ale tuturor factorilor umani implicați în comunicare.

Funcția reclamă o abordare multilaterală, din perspectivă estetică, psihologică și sociologică, abordare pentru care în momentul de față nu sunt pregătită. Din acest motiv mă voi referi doar la un tip particular de comunicare cu această funcție : cea în care un grup de emițători urmărește nu numai să transmită, ci și să inducă receptorilor-audienți trăiri emoționale convențional adecvate unei circumstanțe precise. Spre exemplu, la o nuntă, logodnă, botez, onomatiscă, inaugurarea unei case ș.a., participanții mai activi la petrecere cîntă individual sau în echipă pentru a crea și întreține o atmosferă festivă, potrivită cu împrejurarea :

„Cînd iera ceva petrecere frumoasă, să adunau frați, neamuri, prietini, vecini, la zîle mari /.../ și la nunți... Și petreceau... cîntau. Se iertau unii pă alții, nu ca amu." I. 3891, Cuhea — Maramureș, 1935, Mareș Ștefan Cantor, 70 de ani)

Plecarea tinerilor în cătănie sau război este, dimpotrivă, un moment dramatic, resimțit cu acuitate de feciori și de familiile lor. Întregul sat participă la despărțire și se socoate dator să împărtășească durerea celor direct lezați :

„Păi cîntă iei (feciorii, n.n.) așa, și mamili lor plîng și lumia toată plînje cîn' plieacă. Nu ieste cîntec anumit, cîntă care cum știu iei." (I. 3239, Bulzeștii de Sus — Hunedoara, 1946, Viorica Aslău)

https://biblioteca-digitala.ro

În astfel de situații, cîntarea capătă conotații ceremoniale ; în același timp ea exprimă solidarizarea comunității cu cei care traversează un moment existențial excepțional.

II.B.11. Cîntarea este și o *practică premaritală* : în căutarea unui partener, fetele și feciorii profită de orice prilej pentru a atrage privirile, a se pune în valoare, a-și etala toate virtuțile — dintre care și aceea de a ști să cînte. La măritiș, tînăra aromâncă este datoare să producă în fața nuntașilor trei, șase sau nouă cîntece ; dacă nu poate, ea plătește cuiva care își asumă această obligație[2]. La românii nord-dunăreni, mireasa e tăcută ; cîntă însă, înainte de a ajunge la altar, singură sau alături de semenele ei, în toate împrejurările în care i se recomandă, i se permite sau — dacă este mai temerară și „non-conformistă" — chiar în care în care i se impune reticență.

Funcția premaritală se exercită de obicei în cîntarea asistată, într-o constelație funcțională cu o anumită constanță, care așează în poziție ierarhică superioară funcțiile : de echilibrare emoțională, de comunicare a unor trăiri afective, de afiliere socială, de afirmare individuală (I. 1 și respectiv II.A.10, II.B.13 și II.B.15)

II.B.12. *Funcția distinctivă* se exercită prin intermediul unor „fibre" elastice care leagă cîntecul și circumstanțele actualizării sale, pe de o parte, și vîrsta, sexul, condiția socială și socio-profesională și proveniența etno-geografică a celui care îl vehiculează, pe de altă parte. Prin textul poetic și prin datele conjuncturale ale performării, cîntecul indică cu aproximație statutul social al interpretului său; iar prin structura muzicală, el desemnează cu ceva mai multă precizie țara, provincia, zona, satul și — în alt plan — etnia cărora le aparține cîntărețul. Este de presupus, spre exemplu, că cel care execută individual sau în grup cîntecul cu melodia sa „clasică" „Plînge-mă, maică, cu dor" în ziua sau preziua plecării tinerilor la armată, este un fecior dintr-un sat nord-transilvănean la vîrsta încorporării. Prin cîntec, el se distinge de adolescenții, bărbații, fetele, femeile și bătrînii comunității. Nu este însă mai puțin adevărat că același „Plînge-mă maică cu dor" ar putea fi interpretat, în același sat dar în alte împrejurări, de o mamă care așteaptă reîntoarcerea fiului din cătănie, de un grup de bărbați vîrstnici care își împărtășesc, la un pahar de băutură, amintirile (cu funcția de rememorare nostalgică) sau de un băietan cu gîndul la una din clipele inevitabile ale viitoarei sale existențe (cu funcție proiectivă). Plurifuncționalitatea de principiu limitează sensibil capacitatea distinctivă sub raport social a oricărui cîntec. Dar chiar dacă nu desemnează cu precizie interpretul, cîntecul și cîntarea circumscriu un registru al posibililor sau chiar probabililor interpreți. În orice caz, purtătorii de folclor percep și țin cont de decupajele sociale pe care le reflectă și confirmă cîntarea :

„La sapă, numai femeile îl cîntă. Nu pociu ca să prind, că-i o cîntare femeiască." I. 9055, Coșbuc — Bistrița Năsăud, 1950, Cira Căliman)

„Păcurarii-l cîntă. . . atîta am prins, sunt care-l știu." (I. 5005, Prislop — Bistrița Năsăud, 1950, Mazarica Ilovan)

---

[2]. Dețin această informație de la Irina Nicolau, specialist în literatură populară.

https://biblioteca-digitala.ro

„... /este/ un cîntec ciobănesc care se cîntă de mult ; era în legătură cu plecarea ciobanilor la baltă.“ (I. 5423, Trestieni — Prahova, 1938, Ion Drăgănescu, 55 de ani, intelectual)

„... l-am auzit, da' di mult ; ieu nu-l sciu, bătrînii îl cîntă mai mult.“ (I. 4097, Isverna — Mehedinți, 1950, Maria Ierneac)

Structura muzicală a cîntecelor este revelatoare pentru apartenența teritorială și etnică a interpreților lor :

„... nu chiară la fel, în fiecare comună-i altfel /cîntarea/.“ (I. 1018, Butani — Bihor, 1939, Lenuța Moga)

„/Tinerii/ horesc şî ca pă alti comitaturi. Horesc ca pă la noi, da' horesc şi ca pă alte comitaturi.“ (I. 28.929, Sîrbi — Maramureş, 1971, Vasile Vesălu, 75 de ani)

„... Nu să nimerește cîntarea nostră cu a oltenească, nu să lovește.“ (I. 1970, Topoloveni — Argeș, 1939, Costică Voicu)

„Cîntă bine, da' amestecă cu sîrbește. Ia nu cîntă ca la noi în sat.“ (I. 6967, Petroșnița — Caraș Severin, 1949, Simion Ivanovici și Anica Radu)

„Muzica bulgărească este îndepărtată de cea sîrbească. De cea bănățeană se deosebește de tot.“ (I. 6961, Mehadia — Caraș Severin, 1949, Ion Sitaru)

Este limpede că oamenii remarcă particularitățile structurale distinctive, pe care le marchează uneori printr-o terminologie diferențiată :

„Noi zicem 'cîntece'. 'Horă' zîc mureșănii, someșenii, dincolo de Mureș... Noi cîntăm, nu horim.“ (I. 7317, Tiuri, localitate neidentificată — Tirnava Mică, 1938, un bărbat)

Ei sunt însă incapabili să descrie în ce constau deosebirile și cum anume le-au reperat. Doar lăutarii încearcă unele explicații tehnic-muzicale confuze :

„/Muzica sîrbească/ se lovește cu cea bănățeană. Are o dizonanță care cade în *moll*. Și noi, bănățenii, tot așa facem... Cu cea ungurească nu se lovește. Și iei au de cade în *moll*, dar pe alt sistem.“ (I. 6961, Mehadia — Caraș Severin, 1949, Ion Sitaru, lăutar)

Pentru purtătorul de folclor din mediul tradițional, deosebirile dintre cîntecele sale și cele ale altora sunt un fapt care se constată și nu un motiv de discriminare. Atunci cînd îi stă în putință, el învață bucuros și cîntări din satele vecine sau mai îndepărtate, din alte zone sau alte provincii :

„Fiindcă la noi ie A.F.S.M.-u' înființat, ș-așa că acolo care se duc de muncesc se găsesc mai mulți. Atuncia s-adună : un cîntec dintr-un sat, unu' dintr-altu', și așa că au de unde alege... Adriana le știe pe toate, cred... O fată to' de muncitor, maică-sa săracă, taică-su' la fel... Cum vă spusei că muncește la ferma de stat. Și înainte, cînd iera boieri, lucra la boieri. Acolo-i adunătură : unii dintr-o parte, unii dintr-o parte ; unu' c-o fi bine așa, altu' c-o fi bine așa... Și așa le învață.“ (I. 1333, Cîndești — Buzău, 1949, Stanca Dragomir)

„Dacă mă duceam cu ziua /la lucru/, știam /cîntece/ : cine să duce cu zioa să distrează, cîntă. Cîntă muntencili... Aici la noi nu prea să cîntă, noi nu știm.“ (I. 5892, Șoimesc — Prahova, 1949, Lucreția Mihăilescu)

https://biblioteca-digitala.ro

„Aista-i cîntec bucovinesc. Viniau niște bucovineni pi la prășit pi la dînsa și l-a prins dînsa, și-apoi eu..." (I. 3434, Ceplenița — Iași, 1949, Saveta Velnic)

„Din timpu' războiului mondial /știu cîntecul/. Olteni, munteni, cu refugiați... Își dădea fiecare părerea cu cîte-un cîntec." (I. 6404, Hălăucești — Iași, 1949, Ianoș Tălmăcel, 63 de ani)

Devenit solist vocal al spectacolelor de folclor sau concurent în competițiile de muzică populară, țăranul își asumă condiția de exponent al satului, comunei și județului său, condiție care îi impune un anumit tip de selectivitate. Pentru scenă, el alege — și este de altfel ajutat să-și aleagă — cîntări specifice ținutului natal, pe cît posibil mai diferite de ale altor regiuni. Ideea de a etala în modul cel mai explicit trăsăturile originale și distinctive ale muzicii pe care o reprezintă — idee străină modului său tradițional de a gîndi — prinde rădăcini într-un context care o favorizează :

„Știți, Poiana Botizei este zonă de interferență între Maramureșul istoric și Lăpuș." (fișa de informator 15.348, Poiana Botizei, 1988 ; Mărioara Mureșan, 28 de ani, stabilită în Baia Mare)

II.B.13. Funcția distinctivă (sau emblematică) acționează întotdeauna într-un cuplu antinomic inextricabil cu *funcția de afiliere*. Cîntecele particularizează, dar pe aceleași criterii și prin aceleași mecanisme operează și regrupări ; printr-o piesă muzicală un individ sau grup de indivizi își afirmă apartenența la o clasă socială, de vîrstă, profesională, la o comunitate rurală, zonă folclorică și etnie și în același timp non-apartenența la — deci deosebirea față de — alte clase, comunități și etnii. Cîntînd la masa mare cu bărbații, femeile măritate fac simultan dovada subsumării la categoria oamenilor căsătoriți și a detașării de ceata fetelor ; iar pe un alt palier, a integrării lor în viața satului natal (sau de rezidență) și a neparticipării la viața altei comunități rurale. Apartenența la o grupare atrage atribuții sub toate raporturile, dar și drepturi specifice de manifestare, inclusiv muzicală. Un tînăr cîntă seara pe uliță în calitatea sa de fecior al satului ; cîntînd își consolidează — prin afirmare publică — statutul. O tînără cîntă fără sfială dereticînd prin casă pentru că e în rîndul fetelor ; cîntarea ei, fie și neasistată, este însă și un mod de a-și fortifica poziția socială. Afilierea înseamnă solidaritate, înțelegere și ocrotire implicită pe care și le acordă mutual cei de sub incidența sa.

În comunitățile mai conservatoare, mai inerte, afilierea și distingerea prin cîntec funcționează cu precădere la scara satului și eventual a unui grup compact de sate vecine. Cu excepția bărbaților — cu călătoriile lor mai lungi și îndepărtate prilejuite de armată, păstorit, negoț și muncă sezonieră — și a locuitorilor unor așezări cu populație mixtă (română și maghiară, română și germană, română și sîrbă etc.), țăranii au avut relativ puține ocazii de a se compara și „defini" muzical în raport cu cei de alte obîrșii. Dar în satul contemporan mobilitatea socială crește în paralel cu prilejurile de confruntare cu exteriorul și afectează mai toate categoriile de oameni ; în același ritm sporește și ponderea funcțiilor distinctivă și de afiliere prin cîntec, prin raportare la unități teritoriale de mai largă cuprindere.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceeași mobilitate socială pricinuiește însă, pe de altă parte, și destabilizarea și perimarea structurilor satului — a nucleelor coagulante, a termenilor de referință pentru afilieri și distincții intra-comunitare. Muncitorul rural navetist nu mai are răgazul să participe la viața satului și se retrage din ea, lent dar inexorabil :

„Prin sat sînt acuma cîntici cari nici nu le știu. Sunt la servici, și puțin cît merg pe-acasă nu pot să știu ce-i pe-acolo." (I. 75, Pecica — Arad, 1949, Marioara Bogdan)

I se șterg din memorie chiar și cîntările cele mai familiare, căci :

„/.../ dacă nu te ocupi cu horile nici astăzi, nici mîine, uiți ; d-aia nu să mai știu cîntecele și horile-astea." (I. 29.717, Rontău — Bihor, 1972, Ileana Vereș, 48 de ani)

De altfel, structurile satului nu îl mai satisfac pe deplin, îi par neîncăpătoare și incongruente cu existența sa. La oraș și în drum spre oraș muncitorul rural găsește alte grupări sociale pregătite să îl absoarbă : consătenii tovarăși de navetă, colegii de la locul de muncă, oamenii de aceeași vîrstă din atelier sau întreprindere, membrii echipei de dansuri, ai corului, ai brigăzii artistice în care s-a înscris etc. etc. O dată devenit citadin, lui i se deschid alte perspective de integrare socială prin casa de cultură, clubul muncitoresc și — în alt plan — asociația de locatari a blocului, organizațiile de cartier ș.a. Aceste structuri sociale sunt mai incoerente, necoercitive și mai slab protectoare decît cele tradiționale ale satului. În plus, ele sunt pentru el și vremelnice : o simplă schimbare de domiciliu sau de loc de muncă și omul se vede constrîns să le abandoneze și să reia de la capăt eforturile de acomodare socială. Simpla lor noutate este suficientă pentru a explica disconfortul și debusolarea prelungite ale proaspătului orășean. Copleșit și de insecuritatea statutului său social încă ambiguu, el mai rămîne o bună bucată de vreme ancorat în cultura tradițională a satului de origine, care împlinește o funcție de rememorare nostalgică a unei trecute și odihnitoare apartenențe :

„Tineretul... ie răpîndit pe la fabrici... ; cînd vin în sat, cîntă la nuntă, cînd se adună la cămin..." (dar — comentează culegătorul — cîntă cu precădere piese din repertoriul radioului) (I. 29.028, Tălmăcel — Sibiu, 1971, Mihai Rădoi, 63 de ani)

Treptat, țăranul-orășean își depășește inhibițiile și se instalează mai solid în angrenajul social urban. Integrarea sa în diverse grupuri sociale este înlesnită și de cîntare. Repertoriul de cîntece al unei colectivități urbane este extrem de eterogen și de o labilitate funcțională care frizează dezlînarea ; el este totuși limitat și ușor de însușit și reușește într-o oarecare măsură să devină în același timp coagulant și distinctiv. Cîntecele muncitorilor constructori din Baia Mare, spre exemplu, sunt net deosebite de cele ale petroliștilor din Ploiești, și diferențele nu decurg doar din faptul că oamenii provin din zone folclorice și provincii diferite.

Nu sunt în măsură să insist aici asupra integrării socio-culturale prin — sau mai exact și prin — cîntec în viața citadină ; este o problemă de etnologie urbană care se situează la periferia preocupărilor mele acutale, dar care face obiectul unor cercetări în curs [3].

---

[3]. Cercetările au fost inițiate în Institutul de cercetări etnologice și dialectologice din București de către o echipă condusă de sociologul Haralambie Culea și, în paralel, de Irina Nicolau. Este probabil că ele vor fi continuate și în anii ce urmează.

https://biblioteca-digitala.ro

II.B.14. *Funcția de solidarizare* a fost tratată indirect în comentariile consacrate funcțiilor de comunicare și inducere la nivel colectiv a unor trăiri emoționale (II.A.10), distinctivă (II.B.12.) și de afiliere (II. B.13.) ; ea nu este decît un complement sau poate o altă fațetă a acestora.

II.B.15. *Afirmarea individuală* prin cîntec este în genere atent supravegheată de comunitatea rurală tradițională. Li se îngăduie să atragă atenția asupra lor și să-și exhibe calitățile tinerilor și (în proporții descrescătoare) bărbaților și femeilor căsătorite, dar în condiții care stăvilesc abuzurile și asigură controlul colectiv. În satul contemporan, tendințele de emancipare personală sunt într-o ascensiune energică, fără precedent. Nu doar tinerii — care au năzuit întotdeauna la o exprimare neîngrădită și au obținut-o adeseori cu prețul încălcării unor norme — ci și maturii, femeile și bătrînii înzestrați muzical vor și pot să iasă din rînduri. Antrenarea în competițiile și festivalurile de folclor mai pretențioase le sugerează de altfel și neobișnuita idee a originalității : nu e destul să cînți în lume și să reprezinți corect muzica ținutului natal, important este să fii și altfel decît ceilalți, deosebit chiar față de consăteni :

„Acuma nu prea mai are rost să înveți glasuri care-s auzite. Fiecare se trudește să-și facă iele... și nu-i convine să audă glasul la altu'. Și ieu pun preț pe glasurile vechi, că nu-s prea auzite." (I. 32.841, Parva — Bistrița Năsăud, 1985, Floare Rus, 18 ani)

De obicei cîntările încă neauzite sunt fie cele de ultimă oră, fie creațiile stîngace și greoaie ale unor interpreți ambițioși, deciși să se distingă cu tot dinadinsul :

„Și dacă vreau io să cînt ceva nou, cîntecu' miresii sau a ginerelui făcute dă mine, cine... nu-mi dă nime' nici o importanță. Pentru că oamenii îl știu p-ăla vechiu și știe de la radio și de la televizor și pîn' la urmă zice : 'dă-l mă jos d-acolo!'" (I. 32.705, Drăcșănei — Teleorman, 1984, Constantin Andrei, 30 de ani, stabilit în București)

II.B.16. Cîntarea *ritmează viața cotidiană și festivă a satului*. Cîntecele se aud, desigur, oricînd ; ele se intețesc însă în faptul serii, după întoarcerea de la muncă, pe uliță, la cămin, în casele în care se adună tinerii sau vecinii să petreacă sau în care se țin șezători. Cînd cîntecele se împuținează sau se sting, e semn că satul se retrage pentru odihnă.

În sărbătorile mari ale întregii comunități, satul cîntă neostenit, de dimineața pînă la căderea nopții. Se cîntă la Paști, la Crăciun, de Rusalii, la sîmbra oilor, la hram, la spartul tîrgului, la sărbătoarea plugarului ș.a.m.d. ; mai nou cîntă mai puțin oamenii și mai mult pick-up-urile, radiourile, televizoarele și casetofoanele, cu sonorul împins la maximum, într-o înverșunată întrecere de decibeli.

II.B.17. Satul se antrenează în cîntare și pentru *a marca evenimente deosebite din viața comunității* (spre exemplu plecarea tinerlor la armată) *și a indivizilor săi* (încheierea casei unui gospodar, reunirea sărbătorească a unei familii risipite, ziua onomastică a cuiva etc.). Înmormîntarea se subliniază prin tăcere : rudele mortului renunță la cîntare pentru toată perioada doliului iar vecinii pentru ziua funeraliilor și cele următoare. Dar cineva care pregătește de multă vreme un ospăț cu invitați din satele

https://biblioteca-digitala.ro

din preajmă nu îl va decomanda din pricina unei înmormîntări ; se va îngriji însă să nu-l afișeze gălăgios, pentru a nu sfida reculegerea celor din jur.

II.B.18. Orice copil deprinde de timpuriu cîntările satului. Părinții, bunicii, frații, mătușile și alte neamuri îl ajută, socotind în felul lor că muzica are o *funcție educativă* :

„. . . Mă punea mama și tata ; de mică mă-nvăța să cînt." (I. 26.791, Pîrîu Mieri Bernici, localit. neidetif. — Oltenia, 1967, Ana Păunescu, 72 de ani)

„Cînd ieram io mititică, di 7—8 ani, îl cînta /mama/ ; dar cînd ieș' mic înveți mai bine. . ." (I. 6441, Hălăucești — Iași, 1949, Agripina Răducanu)

„Am cîntat multe, multe am cîntat, bunica me m-o învățat. Mă suia pe claie sus și pînă terminam claia învățam. După ce m-am căsătorit mi-am pierdut gura și n-am mai cîntat. Dacă nu le cînți, le uiți." (I. 30.315, Șanț — Bistrița Năsăud, 1972, Veronea Scripeț)

„M-am pomenit de la mama me ; așa ne-nvăța ie cîn' eream mici." (I. 3070, Muncelu Mic — Hunedoara, 1950, Valeria Lala)

În cazul — rar de altminteri — în care nici unul din membrii familiei nu cîntă, copilul prinde cîntările la școală, la vite, la joacă, de la profesori sau de la prietenii de seama sa :

„. . . Di pă la școală-z multe. . . Di pă la școal-am învățat-o, de la colege, cocoane-ale mele." (I. 28.951, Sîrbi — Maramureș, 1971, Ileana Mihnea, 29 de ani)

Cînd dotarea sa muzicală este neglijabilă, copilul renunță treptat la efortul interpretării dar continuă să se familiarizeze cu toate cîntecele satului :

„Cînd ieram copil mă duceam cu vitele, le știam pe toate, dar acuma, nu știu de ce, le-am uitat." (I. 1333, Cîndești — Buzău, 1949, Stanca Dragomir)

II.B.19. Cîntarea este un *complement al vieții sociale* ; toată expunerea de pînă în acest punct aduce probe abundente în acest sens, pe care ar fi inutil să le reiau.

II.B.20. Cît despre *funcția rituală*, aceasta a fost prezentată prin ricoșeu în paragrafele dedicate celorlalte funcții cu care se asociază în mod curent : exorcizantă (I.5.), ergonomică (I.6.), de comunicare și inducere a unor trăiri emoționale (II.A.10.), distinctivă și de afiliere (II.B.12 și 13).

III.21. În principiu, *funcția estetică* acordă mesajului — în cazul de față cîntecului ca structură muzical-poetică — o proeminență relativă în raport cu ceilalți termeni ai comunicării. În cîntarea tradițională, funcția estetică nu ajunge decît rareori să aibă un ascendent incontestabil asupra celorlalte funcții. Ea le asigură însă un dublaj constant, care se exprimă prin grija emițătorilor-interpreți pentru alegerea și cizelarea pieselor executate precum și prin preocuparea receptorilor-audienți de a evalua cîntările pe care le ascultă. Funcția estetică se impune într-adevăr ca dominantă într-o singură circumstanță, și aceea *nespecifică culturii tradiționale : spectacolul de folclor.*

https://biblioteca-digitala.ro

Cu cîteva decenii în urmă, Constantin Brăiloiu era de părere că orice cercetare folcloristică trebuie să producă și un mic tratat de estetică populară, care să dea seamă „de ce le place țăranilor un cîntec sau un mod de a cînta sau sunetul unui instrument și în ce măsură preferințele sunt obștești, în ce măsură concepțiile individuale se afirmă în masa presupusă uniformă a satului." [4]. Din păcate îndemnul său a fost urmat discontinuu și superficial iar studiile de estetică au rămas în faza tatonărilor, așteptînd elaborarea unor chestionare și tehnici de anchetă care să le propulseze. Documentele de teren existente inserează totuși unele repere de analiză și apreciere a cîntecului, pe care le-am abstras și pe care vi le voi prezenta selectiv mai jos. Nu însă înainte de a avertiza că am înlăturat deliberat toate referirile la textele poetice ; firesc este ca acestea să stea în atenția specialiștilor în literatură populară.

Melodiile fac deci obiectul unor considerații analitice și stilistice amănunțite și riguroase în fond, deși confuz verbalizate. Oamenii disting fără greș straturile stilistice „istorice" care subîntind cîntările, chiar dacă prețuirea pe care le-o acordă este diferită :

„Cu cît îi mai noă cîntarea, cu atît îi mai ge valoare. Acuma elea vechi nu mai au nici un rost, să schimbă lucrurile... Cin' ieram io copil să cînta un fel de cîntare, cînd am fost mare altele ; după ci ne-am unit cu România altfel, mai ge pîn regat." (I. 8070, Mușca — Alba, 1950, Ion Ponoage)

„Ieste cîntături vechi, da-s mai frumoasă ăle nui." (I. 7617, Ciacona — Macedonia, sic, 1936, Silvia Mlădariu)

Țăranii dispun și de unele norme de judecare a formei arhitectonice a cîntecului și a fiecăreia din secțiunile și liniile sale melodice în parte :

„Nu prea îmi place așa, că și partea întîia și partea doua este la aceiași înălțime, ceva domol..." (I. 31.814, Măriuța — Teleorman, 1965, Stan Preda, 20 de ani)

„Nu-i bine, o rupe unde nu trăbue. Nu-l mînă ghine." (I. 7324, Bria, localit. neidentif. — Tîrnava Mică, 1940, Ignat Iustin)

„Vezi cum duce glasu' ?" (I. 3751, Vîrtej — Ilfov, 1943, Ioana Cristea)

„Nu, tu, iar vine-ntors." (I. 4733, Dragoslavele — Argeș, 1943, Maria Ivan)

„Parcă tot așa întoarce o voce..." (I. 1019, Butani — Bihor, 1939, Lenuța Moga)

Oamenii știu de asemeni să prețuiască felul ornamentelor, densitatea și distribuția în rîndul melodic, valoarea lor expresivă :

„... Sînt unele carie cîntă, da' nu știu întona ; o duc așa driept, io o mai încîrlig." (I. 4891, Șanț — Bistrița Năsăud, 1935, Rodovica Rus)

„Noi încă trăgănăm horile, da' nu așe, cu coturi." (I. 4895, Șanț — Bistrița Năsăud, 1935, Rodovica Rus)

„Îl fac ma jalnic /cîntecul/ (adică, explică culegătorul, cu mai multe ornamente). (I. 1100, Săcădat — Bihor, 1941, Teodor Urs)

---

[4]. C. Brăiloiu, *Despre folclorul muzical în cercetarea monografică*, în „*Opere/ Oeuvres*", ediție îngrijită și prefațată de E. Comișel, vol. IV, București, 1979, p. 85.

https://biblioteca-digitala.ro

„/Trebuie cîntat/ cu daică, cu toate mărunțelele acolo." (I. 3491, Hotarele — Ilfov, ?, Gheorghe Berca)

Sătenii sunt sensibili la organizarea ritmică interioară și la extensia frazelor în cîntecele rubato :

„Prea ai ghiersu' scurt, mă !" (I. 5661, Sărari — Prahova, 1940, Mitică Hangiu)

„Și băiatu' ălălalt cîntă bine : de din prima dată să răpiede și pă urmă să pierde..." (I. 6967, Petroșnița — Caraș Severin, 1949, Simion Ivanovici și Anica Radu)

„Cîntă mai lung !" (I. 5748, Măneci Pămînteni — Prahova, 1946, Chiva Popa, adresîndu-se unui consătean)

„Glasu' ie sus, da' nu ie-n prelung." (I. 3542, Domnești — Ilfov, 1935, Ion Iancu)

„... mai pă lungit, nu să spune așa repez'." (I. 28.948, Sîrbi — Maramureș, 1971, Elena Opriș, 13 ani)

Țăranii disting timbrurile vocale particulare și sunt conștienți de forța lor expresivă :

„... e un cîntic frumos, cîn' îl cîntă lăutarii ie așa răgușit, frumos!" (I. 5500, Cheia — Prahova, 1938, Gheorghe Filipescu)

Purtătorii de folclor par să aibă opinii clare și în legătură cu calitățile vocale pe care le pretinde interpretarea unui cîntec : culoarea, forța, mobilitatea :

„Moșu' are ton bun !" (I. 1183, Cheia — Prahova, 1938, Isaiia Gonțea, 21 de ani)

„Are o voce tare." (I. 6967, Petroșnița — Caraș Severin, 1949, Simion Ivanovici și Anica Radu)

„Știu că ai melodie..." (I. 450, Vatra — Iași, 1949, Dumitru Turcu, 56 de ani)

„Are și melodie frumoasă (voce frumoasă, n.n.) și știe și cîntece." (I. 5664, Opăriți — Prahova, 1940, Joița Mitică)

„Io nu po' să-i du' glasu-așa bine." (I. 7434, Olteni — Teleorman, 1941, Florea Păsărică, 17 ani)

„Dacă n-am glas, nu pot să-l conduc." (I. 8799, Covăsinț — Arad, 1949, Marioara Petrie, 20 de ani)

În fine, țăranii știu care sunt circumstanțele fizice care avantajează vocile și favorizează obținerea unor efecte sonore speciale :

„Horești mai bine la cîmp. Năpustești glasu' ș-apă să aude șine știe unde." (I. 3889, Cuhea — Maramureș, 1935, Măricuța Căldăraru, 66 de ani)

Oricît de elastice și informe, aceste repere de „analiză structurală" a melodiilor sunt totuși mai clare și mai stabile decît valorile care se atribuie elementelor observate analitic. În circumstanțe diferite, aceeași particularitate — spre exemplu vechimea unei melodii ; un anumit tip de emisie vocală ; o formulă ornamentală — este socotită o calitate sau un viciu, un motiv de apreciere sau depreciere a cîntecului care o pune în evidență. Fenomenul este de altfel firesc : normele și criteriile de evaluare nu pot fi unice și inerte ; ele se modifică și diferențiază — chiar dacă în limite rezonabile — dependent de spațiu, timp, generație, individ.

https://biblioteca-digitala.ro

Din motive obscure, valorizările estetice pozitive și negative vizează consecvent doar cîntecele tradiționale, nu și cîntecele convenționale și romanțele ; în majoritatea cazurilor acestea din urmă sunt socotite mai presus de orice discuție, frumoase, vechi, cu adevărat țărănești. Melodiile de muzică ușoară au însă un alt statut : ele sunt prețuite sau respinse foarte subiectiv, dar în orice caz resimțite ca străine de universul cultural folcloric :

„. . . ie greu de înțeles de ce nu ne plac, de ce nu-z de la noi di-aici." (I. 28.934, Sîrbi — Maramureș, 1971, doi feciori)

III.22. *Funcția de divertisment* este vizibilă din toate unghiurile, atît pentru omul folcloric cît și pentru observatorul culturii populare. Țăranii cîntă pentru a petrece mai plăcut un timp de așteptare :

„Apăi cîntam... cîn' meream la moară..." (I. 27.943, Cerbăl — Hunedoara, 1954, Mihai Barbură, 76 de ani)

sau un timp afectat unor activități destinse :

„. . . Iel pescuia și mă lua și pă mine cu iel la undiță, și-acolo-mi cînta..." (I. 31.814, Măriuța — Ilfov, 1965, Stan Preda, 20 de ani)

Oamenii cîntă de asemeni la muncă :

„Cîntăm să treacă ziua, la lucru..." (I. 3997 a, Ieud — Maramureș, 1950, Năstacă Petruș și Mărcuța Vașcu)

„Să veniți cînd ieu lucru și atunci îți vedea cum cînt ieu. Atunci am ieu distracție și cînt, atunș cînt ieu, cînd niș n-am ideie de șine m-ascultă. Atunș cînt, cind munca mi-e făcută, și așa ie distracția mia." (I. 421, Covăsinț — Arad, 1949, Mihai Balint)

în ceasurile de destindere pe care și le acordă în timpul muncilor aspre ale cîmpului :

„Mai cîntăm cînd hodinim la sapă, la strîns fîn... (I. 28.394, Bratovești — Vîlcea, 1963, Cecilia Ghiță și Mariana Niță, 17 ani)

„. . . cîntam pă la lucru, tătă vara pă dial, cîn' ni-i cald, cîn' ni-s obosîț', ne distrăm." (I. 8880, Covăsinț — Arad, 1950, Florița Lucaci, 23 de ani)

și pe drumul de întoarcere spre casă :

„/cînt/ cîn' vin di la coasă, obosît." (28.934, Sîrbi — Maramureș, 1971, un fecior)

Foaie verde rug întins,
De la primărie-n sus
Toate lămbili s-au stins.
Numai la mîndruța mea
Arde lamba ca ș-o stea,
Că știe că viu la ia,
Într-un picior, cum oi putea ;
Obosit și plin de apă,
Cum am picat de la sapă ;
Obosit și plin de lut,
Cum am picat de la plug.

(mgt. 4252 I b, Sutești — Brăila, 1973, Constantin Drogeanu)

În afara divertismentului care însoțește sau intersectează alte activități, există însă și divertismentul ca scop în sine, social organizat :

„Merjem unu' la altu' sara /și cîntăm/, că-i plictisitor așa sînguri." (I. 8826, Covăsinț — Arad, 1949, Iosana Dobrei, 15 ani și Florica Rujescu)

https://biblioteca-digitala.ro

„Mai auzim cîntece de aici, de la nedeie, că venim și noi o dată pe an să ne distrăm.“ (I. 2816, Roșia — Vîlcea 1950, un grup de fete)

Majoritatea practicilor folclorice ceremoniale sau neceremoniale — logodna, nunta, botezul, claca, șezătoarea, sîmbra, tînjaua, jocul satului ș.a. — includ un episod consacrat exclusiv distracției, episod în care cîntarea deține rolul cel mai însemnat. Totuși, în pofida pregnanței sale, funcția de divertisment nu subîntinde necondiționat orice cîntare.

III.23. Dimpotrivă, *funcția de conservare a unui patrimoniu spiritual comunitar* (regional, național) regizează din subteran orice act de interpretare muzicală. În aparență înnăbușită de celelalte funcții, ea se conștientizează fulgurant și intermitent, ca gest de reiterare sacră a traseului cultural al înaintașilor :

„Ie o cîntare veche... Singur din capu' meu n-o ieșit : din tată-n fiu, din fiu în tată, așa mergi.“ (I. 155, Covăsinț — Arad, 1949, ?)

„Așa s-o-ndolit lumia. Așa facem și noi cum ne-am trezit.“ (I. 2, Vîrfurile — Arad, 1936, Lina Neagu)

„Dacă nu muncim și nu cîntăm, înseamnă să murim, căci nu mai scăpăm de necazuri.“ (I. 5890, Bătrîni — Prahova, 1950, Florica Mîzgoi)

Pentru oamenii satului tradițional, valorile culturii muzicale locale sunt singurele care contează și pe care le perpetuează irațional, dintr-un instinct de conservare care le dictează să acționeze în sensul asigurării echilibrului, confortului și continuității în plan spiritual a existenței lor. Sub influența unor factori exteriori — în special sub presiunea ideilor puse în circulație prin mijloacele difuzării de masă a culturii populare — ei au început însă să-și contemple producțiile și să realizeze, în felul lor, că acestea constituie o parte, măruntă dar de loc neglijabilă și în orice caz vrednică de a fi pusă în valoare, din „tezaurul folcloric“ al neamului românesc (mi-am îngăduit aici un clișeu care a prins rădăcini în conștiința și vorbirea locuitorilor de azi ai satelor).

III.24. Funcția de *complement al dansului* a fost tratată într-unul din paragrafele referitoare la funcția ergonomică a cîntării (I. 6.).

*

Registrul funcțional al cîntecului este, fără nici o îndoială, mai cuprinzător decît al tuturor celorlalte genuri muzicale ale folclorului românesc ; el tinde — fără a izbuti pe deplin — să-și suprapună contururile peste cele ale sferei funcțiilor muzicii în general. Funcțiile nu se activează izolat, ci în pachete suplu ierarhizate — mai suplu decît în cazul altor genuri — în care una sau mai multe funcții componente se ridică în poziție dominantă sau se retrag(e), pentru a îngădui ascensiunea altora. Nu există funcții strict specifice cîntecului ; există însă unele care par a se împlini cu precădere în cîntec *dar și* în celelalte genuri lirice (doina și cîntecul de joc) : de echilibrare emoțională, proiectivă, de comunicare-inducere a unor trăiri afective, premaritală. (Muzica vocală lirică se caracterizează între altele, prin prevalența funcțiilor în plan psihologic.) Funcția de comunicare a unui text poetic este liantul cîntecului cu toate genurile muzicii vocale ; iar funcțiile de echilibrare emoțională și de comunicare-inducere a unor trăiri afective alcătuiesc plat-

https://biblioteca-digitala.ro

forma comună întregii muzici. În fine, restul funcțiilor — de afiliere, distinctivă, de solidarizare, de complement al vieții sociale, educativă, estetică, de conservare a unui patrimoniu spiritual — se exprimă în toate formele artistice de tradiție „orală“ ; de fapt ele sunt și cele care intră în joc cu obligativitate cu prilejul oricărei interpretări de cîntec.

În exersarea funcțiilor, structura muzicii este în principiu mai puțin semnificativă decît conjunctura interpretării și interpretul ; doar transformarea cîntecului în obiect de comunicare al culturii de masă poate altera sensibil acest dozaj. Funcţiile se exercită, așa cum arătam, concomitent, în aceeași piesă, în grupaje care se ordonează și reordonează ad-hoc, dependent de întreg complexul de circumstanțe obiective și subiective care condiționează cîntarea propriu-zisă (statutul social, dispoziția cîntărețului, contextul fizic și psiho-social al interpretării etc.). În fond, fiecare act de cîntare este din punct de vedere funcțional un caz unic, irepetabil. O infimă alterare a datelor conjuncturale antrenează alterarea funcțiilor sale sau cel puțin reașezarea lor. Spre exemplu, un fecior însingurat, într-o stare de spirit meditativă, șade cu vitele pe coastă și cîntă, reflectînd la apropiata încorporare și la iubita pe care urmează să o abandoneze. Funcțiile cîntării sale sunt, în ordinea aproximativă a importanței : de compensare a privării momentane de viață socială, proiectivă, de echilibrare emoțională, de rememorare a unor evenimente trecute ; iar în plan secund — un plan pe care interpretul nici nu îl bănuiește — de afiliere, distinctivă, estetică, de conservare a unui patrimoniu spiritual. Zărindu-și în depărtare partenera, tînărul își continuă cîntarea dar îi preface rosturile : funcția de compensare a privării de viață socială se șterge, cea anticipativă își pierde din greutate, se conturează funcțiile fatică și conativă, funcția de echilibrare emoțională se intensifică și și-o alătură, în aceeași poziție privilegiată, pe cea de comunicare a unor trăiri afective. Funcțiile mai puțin proeminente își mențin poziția lor mascată, dar niciodată lipsită de însemnătate.

Unele funcții rezolvă trebuințe imediate ale interpretului (sau interpreților) și ale celor(sau celui) care îi (îl) asistă : funcțiile „psihologice“, funcțiile conativă, fatică, de comunicare și inducere a unor trăiri emoționale, de comunicare a unui text poetic, de marcare a unor evenimente speciale, estetică, de divertisment, de complement al dansului. Acestea sunt în orizontul înțelegerii purtătorilor de folclor ; în urma unui impuls îndemînatic, ei pot ajunge chiar să le formuleze. Alte funcții au o rază de acțiune temporală ceva mai lungă, care pornește din prezent și atinge viitorul apropiat : funcția premaritală, de afiliere, distinctivă, de solidarizare, de ritmare a vieții individuale și comunitare, educativă. O singură funcție vizează satisfacerea unei necesități de anvergură a satului : cea de conservare a patrimoniului său spiritual.

Cîntecul nu se implică în momentele de mare criză din viața individului sau comunității ; funcțiile sale sunt orientate către soluționarea problemelor existenței curente și a unor stări conflictuale voalate sau de intensitate moderată. Această particularitate funcțională îl departajează net de muzica rituală și îl apropie de celelalte genuri ale muzicii în aparență „nelegate de prilej“.

https://biblioteca-digitala.ro

RAPORTURI STRUCTURALE ȘI FUNCȚIONALE CU CELELALTE GENURI ALE MUZICII FOLCLORICE

Funcțiile muzicii sunt reflexul unor trebuințe spirituale care își reclamă împlinirea ; o împlinire în aparență spontană, în fapt supusă unor norme ce instaurează corelații mobile între necesitatea de a cînta, circumstanțele cîntării și interpret (condiționat social și psihologic). Cîntecul nu preia în exclusivitate aceste funcții, ci le împarte cu alte genuri muzicale ; pe de altă parte există și trebuințe la a căror soluționare contribuția sa este infimă sau nulă, trebuințe care se convertesc în funcții primordiale ale altor genuri ale muzicii vocale sau instrumentale. Cu alte cuvinte, cîntecul își asumă sau își dispută cu alte categorii folclorice satisfacerea celor mai multe, dar nu a tuturor trebuințelor de muzică ale comunității tradiționale. Pentru a face mai explicită această afirmație, am așezat cîntecul într-un tablou al genurilor muzicale ordonate din perspectivă funcțională [1].

Sub raportul structurii muzicale, genurile sunt a. similare (similitudinile mergînd uneori pînă la identitate) (de pildă cîntecul și cîntecul-baladă ; cîntecul și unele cîntece rituale ; cîntecul și unele cîntece de joc), b. înrudite (cîntecul și cîntecul de leagăn ; cîntecul și cîntecul convențional ; cîntecul și țîpuritura melodizată ș.a.) sau c. diferite (cîntecul și melodiile de joc ; cîntecul și hăulitul ; cîntecul și colindul de strat vechi etc.). (Am luat constant ca termen de comparație cîntecul, pentru a-i pune în evidență forma arhitectonică raportată la cea a altor genuri.) Convergențele și disparitățile sunt însă aproximative : adoptînd delimitarea existentă a genurilor muzicale folclorice am fost constrînsă să-mi asum și consecințele imperfecțiunilor sale. În principiu, departajarea ține cont de două criterii conexate : funcțional și structural. Dar în anumite situații fie unul, fie celălalt criteriu sunt minimalizate sau excluse din calcul fără nici o justificare logică. Drept urmare unele genuri ajung să subsumeze piese muzicale net deosebite sub raport formal — este cazul bocetelor și al cîntecelor de leagăn ; iar altele, cu aceleași funcții, sunt separate doar pe baza diferențierilor lor în plan formal — cazul cîntecelor, doinelor și cîntecelor de joc. Această inconsecvență incomodă va trebui remediată în viitor. Pe de altă parte, cîntecul are vir-

---

[1] Categoriile a. și c. (vezi p. următoare) sunt, în anumite puncte, desfășurate doar pînă la nivelul unor grupaje de genuri ; spre exemplu genurile hibride (a.I) sau cîntecele rituale de nuntă (c.I.1.) Tabloul permite prin urmare completări cu date cunoscute, dar și posibila atragere a unor genuri muzicale încă nedescoperite.

https://biblioteca-digitala.ro

- a) Genuri cu
  — funcţii apropiate sau identice cu cele ale cîntecului (eventual cu ponderi diferite), caracterizate prin
  — aceeaşi extensie şi supleţe a registrului funcţional ;
  — frecvenţa ridicată a performărilor ;
  — răspîndirea teritorială generală.
  - I. vocale
    - — cîntecul
    - — doina
    - — cîntecul bătrînesc (balada)
    - — jurnalul oral
    - — genurile folclorice de interferenţă : cîntecul de joc, cîntecul-doină, cîntecul-baladă
    - — genurile hibride (mediatori între muzica folclorică şi cea „înaltă"): cîntecul convenţional, romanţa populară şi romanţa de autor, cîntecul suburban, şlagărul de revistă, operetă, muzică uşoară etc.
    - — cîntecele din repertoriul copiilor
  - II. instrumentale
    - — versiunile instrumentale ale genurilor de mai sus (mai puţin ale pieselor din repertoriul copiilor [2])
- b) Genuri cu
  — registru funcţional mai îngust, dar integral subsumat celui al cîntecului ;
  — mobilitate funcţională mai redusă (legare mai fermă de prilejuri);
  — frecvenţă ridicată a performării în contextele recomandate ;
  — răspîndire teritorială generală (A) sau limitată (B)
  - A. cu răspîndire teritorială generală
    - I. vocale
      - — strigătura la joc (formele ei melodizate)
    - II. instrumentale
      - — melodiile de joc
  - B. cu răspîndire teritorială limitată
    - I. vocale
      - — ţipuritura
      - — cîntecul de strigat
      - — cîntecul de băut
      - — hăulitul
      - — huhurehitul
    - II. instrumentale
      - — muzica-suport a genurilor din categoria b.B.I. [2]
      - — semnalele de bucium

---

2. Versiunile instrumentale ale genurilor de esenţă vocală (cîntecul, doina, cîntecul bătrînesc ş.a.) suprimă sau atenuează funcţia de comunicare a unui text poetic, îngrădindu-şi în acest fel registrul funcţional.

https://biblioteca-digitala.ro

c) Genuri cu
- registru funcţional interferent cu al cîntecului dar mai îngust şi rigid (legare strînsă de prilejuri);
- frecvenţă scăzută a performării în contexte obligate ;
- răspîndire teritorială denivelată

- I. vocale
  - 1. muzica rituală din „ciclul vieţii“
    - — cîntecele rituale de nuntă
    - — cîntecele rituale funebre (inclusiv bocetul)
  - 2. muzica rituală din „ciclul calendaristic“
    - — cîntecul ritual de seceriş
    - — cîntecele rituale din cadrul altor obiceiuri de muncă (paparudele, lazărul etc.)
    - — colindul
    - — cîntecul de stea
    - — cîntecele rituale de înnoire a anului din repertoriul copiilor
    - — etc. . . . .
- II. instrumentale
  - 1. din „ciclul vieţii“
    - — variante instrumentale ale unor genuri vocale din categoria c I.1.
    - — alte cîntece rituale specific instrumentale
  - 2. din „ciclul calendaristic“
    - — eventualele versiuni instrumentale ale genurilor categoriei c. I.2.
    - — alte genuri specific instrumentale

https://biblioteca-digitala.ro

tutea unică de a prelua, acomoda și integra în tiparele sale structuri specifice tuturor celorlalte genuri (colind, melodie de joc, țîpuritură etc. și chiar hăulit și semnal de bucium). Adaptările structurale depline îi permit să-și construiască un liant interior cu toate categoriile muzicale ; iar cele incomplete — care se traduc prin genurile de interferență : cîntecul de joc, cîntecul-doină ș.a. — îl înconjoară cu punți de acces către exterior, către celelalte genuri.

În muzica satelor, poziția cîntecului a fost, în toată perioada anilor 1900—1985 — dominantă. Ea s-a deteriorat întrucîtva doar în a doua parte a intervalului, dar în favoarea unui gen pe care cîntecul îl alimentează în bună parte : cîntecul de joc. Proeminența cîntecului a decurs și decurge din aplitudinea registrului său funcțional, numărul și diversitatea prilejurilor de interpretare, frecvența execuțiilor, cantitatea de itemuri diferite pe care le subordonează, varietatea stilurilor muzicale subiacente, cuprinderea și varietatea repertoriilor în care se grupează piesele sale alcătuitoare.

Prilejurile de interpretare și registrul funcțional au făcut obiectul considerațiilor din capitolele „Prilejurile și normele cîntării" și respectiv „Funcțiile cîntecului și ale cîntării". Frecvența particulară a performărilor se poate dispensa de orice demonstrare. Celui care ar pune-o la îndoială îi reamintesc de altfel că în arhiva de folclor a Institutului de etnografie și folclor aproximativ o treime din piesele înregistrate sunt cîntece ; chiar dacă proporția nu o reflectă foarte corect pe cea reală, ea nu o poate totuși deforma în exces. În legătură cu numărul de piese distincte pe care le polarizează genul — aș spune infinit dacă atributul nu ar părea emfatic și dacă mi-ar fi cu putință să-l justific aici — volumul de față stă ca o primă și deocamdată foarte modestă mărturie.[3]. Îmi rămîne să aduc în discuție stilurile muzicale care subîntind melodiile și componența repertoriilor de cîntece. Aceste probleme vor fi însă abordate acum parțial și provizoriu. Voi reveni asupra lor în volumele următoare, după ce voi fi acumulat argumente suficiente pentru a le pune convingător în lumină. Îmi va reține în continuare atenția doar modul și măsura în care purtătorii de folclor percep stilurile „istorice" sau uzează pur și simplu de ele fără a reflecta.

3. Tipologia cîntecului este de altfel departe de a fi modalitatea cea mai avantajoasă de evidențiere a multitudinii de itemuri distincte care cad sub incidența genului. Acest oficiu îl pot face mai degrabă „resturile" demersului de tipologizare, piesele provizoriu îndepărtate din tipologie (vezi capitolul *Sistematizarea tipologică a cîntecului).*

https://biblioteca-digitala.ro

STILURILE „ISTORICE“ ALE CÎNTĂRII

„Amu îm' pare că-z mai mîndre eistea de-acu'. Poati că di ce-z nouă...“ (Anuță Pop, Breb — Maramureș, 1972)

Stilurile muzicale ale cîntărilor românești s-au conturat pe coordonatele timp, spațiu, comunitate, personalitate umană. Există deci stiluri determinate istoric, teritorial, social și individual ; stilurile „istorice“ și „teritoriale“ sunt însă cele care au beneficiat de o cristalizare și fortificare superioare. Mă voi opri aici asupra celor dintîi, a căror examinare din perspectiva purtătorilor de folclor îmi este îngăduită de o documentație relativ bogată și relevantă.

Etnomuzicologia românească a reperat, denominat și teoretizat (sau mai degrabă a descris sumar) patru stiluri istorice : vechi, premodern, modern și nou (ultimul, în curs de limpezire în practica folclorică, nu va fi luat în considerație) [1]. Ele nu s-au dislocat în ordinea apariției, ci s-au prelungit, au coexistat și coexistă în continuare în dispersie pe întreg teritoriul românesc sau, în amestecuri diferit dozate, în aceeași unitate teritorială, în repertoriul tuturor generațiilor și al fiecărui cîntăreț în parte.

Stilul vechi se actualizează prin melodii de cîntec cu ambitus redus, profil rezistent în esență dar lesne alterabil în detalii, ornamentație densă și complexă, structură ritmică dependentă în principal de *parlando rubato* sau *gusto silabic*, tempo de execuție larg și liber. Melodiile sunt cîntate cu voci de piept puternice aspre, colorate eventual cu atacuri de glotă. Forma lor arhitectonică este fie concisă — altcătuită din unul, două, maximum trei rînduri melodice diferite — fie extinsă și ceva mai elastică, apropiată întrucîtva de a doinelor din care este posibil să fi provenit.

Cîntecele de stil modern se caracterizează prin ambitusul melodic simțitor extins, profilul melodic ceva mai inflexibil, ornamentația mai simplă și rarefiată, ritmul divizionar sau bazat pe pulsația constantă a unui timp unic, execuția mai mișcată, forma arhitectonică relativ complexă dar în același timp și stabilă. Ele sunt interpretate cu timbruri vocale mai impersonale și puțin diferențiate regional.

Cîntecele de stil premodern combină în proporții aleatorii particularitățile stilurilor vechi și modern.

---

1. După știința mea, Paula Carp este cea care a încercat o primă circumscriere a stilurilor istorice ale cîntecului (vezi P. Carp, Al. Amzulescu, *Cîntece și jocuri din Muscel*, op. cit., p. 37—39).

https://biblioteca-digitala.ro

Un stil se exprimă prin a. melodii cu configurație specifică, b. melodii „neutrale", care i se afiliază doar prin particularitățile superficiale conferite de interpretare (emisie vocală, mod de ornamentare ș.a.) și c. melodii preluate din alte stiluri (de obicei cel imediat premergător) și metamorfozate în vederea integrării.

Către începutul secolului balanța înclina pretutindeni în favoarea stilului vechi și a cîntărilor specifice lui. Azi stilul modern este cel care s-a instalat neșovăielnic — dar, evident, tot provizoriu — pe poziții de forță. Stilul vechi s-a retras în special în cîntecele bătrînilor, pe care noile generații pun puțin preț. Atașamentul vîrstnicilor pentru stilul vechi se explică doar în parte prin aceea că el era dominant sau încă în plină vigoare în anii tinereții lor ; de altfel faptul nici nu este întotdeauna adevărat. Probabil că stilul are un *ce* așezat și introvertit care li se potrivește, îi satisface ; dovadă că, maturizîndu-se, foștii tineri încep să și-l apropie pe nesimțite ; dacă n-ar fi fost așa, stilul vechi s-ar fi irosit de mult.

Desigur că purtătorii de folclor nu concep stilurile muzicale, un asemenea gest depășește puterea sau poate preocupările lor de abstractizare și generalizare. Ei le percep însă și sunt capabili să indice unele repere de care se slujesc pentru a le distinge :

„Să cîntă muierili bătrîne și acuma cu *ri* și *rie*. Acuma ăscia tinere să rîd că cîntă șelea bătrîne cu *rie*. Muierili bătrîne s-o rușinat și acuma nu mai cîntă așa." (I. 12, Sîmbăteni — Arad, 1936 ; Sofia Văsi, sic,) [2].

„Mai dinainte să cîntă numai' tărăgănat', 'di jeli' și 'ca la nuntă . La glasu' trăgănat să spunè di două uori vorbele." (I. 29.144, Bilca — Suceava, 1971, Varvara Muntean, 64 de ani)

„'Cîntecele bătrînești' sunt mai tărăgănate ; și cari să cîntă la radio mai tărăgănate sînt to' mai vechi." (I. 29.408, Cociuba Mare — Bihor, 1971, Nistor Moise, 58 de ani)

„Cu noduri, noi nu considerăm cîntec aista. Noi zicem că muierile astea nu știu cînta. Nu mi-o plăcut cum cîntă cu noduri." (I. 33.278, Zalău — Sălaj, 1985, Lenuța Petruș, 25 de ani)

Dar oamenii disting stilurile mai degrabă prin intermediul melodiilor care le întrupează, melodii pe care le clasifică neșovăielnic în vechi și noi :

„E vechi, asta-i de la strămoși încă chiar !" (I. 1263, Feldioara — Brașov, 1949, Ana Taus, — vorbind despre o melodie ardelenească de stil vechi)

„Puține voci îs bătrînești !" (I. 1479, Cîndreni — Suceava, 1938, Ioana Candrea)

„Acelea bătrîne, ăștia tineri nu le învață. Care face armata aduce din armată, și acele le-a lăsat. Astea noi numa' ei le pot cînta." (I. 3885, Cuhea — Maramureș, 1935, Ștefan Mareș, 70 de ani)

Vechimea melodiilor este o chestiune mereu la ordinea zilei, la care purtătorii de folclor se referă frecvent și cu multă siguranță ; numai că problema lor nu este reductibilă la cea pusă aici în discuție : cîntecele

---

2. *ri* și *rie* sunt sufixuri de completare a versurilor catalectice utlizate exclusiv în stilul vechi.

https://biblioteca-digitala.ro

„Cînd sînt nunți, mă pun băieții, fetele /să le cînt/, că le place cum cînt." (I. 32.758, Colonești — Olt, 1982, Ioana Neagu, 24 de ani)

„/. . ./ nu mai cînt la nunți /. . ./ nu se poate, că te amendează dacă n-ai atestat. La microfon înainte cîntam fără bani. Dar acum, nu mai cînt. Cam de un an e moda asta (interdicția oficială de a cînta în public fără atestat de artist liber-profesionist, n.n.)" (I. 33.278, Poarta Sălajului — Sălaj, 1985, Lenuța Petruș, 25 de ani, stabilită în Zalău)

Femeia „emancipată" a zilelor noastre trebuie să nu uite însă să fie mai „rușinoasă" în viața publică decît bărbatul ei ; altfel, acesta i-ar putea retrage dreptul de a cînta în lume :

„Dacă s-adună la nuntă și mai cîntă așa cîti-o femeie, o rîd și zîc că-i bată de cîntă așa." (I. 29.734, Sînandrei — Bihor, 1972, Viorica Torja, 29 de ani)

Casa de cultură îi oferă însă femeii un bun prilej de a scăpa de sub tutela soțului, mai sever și mai suspicios decît un părinte. Dacă spectacolul sau concursul la care este solicitată să participe este prestigios, bărbatul se îmblînzește și se consolează cu gîndul că cinstirea soației se va răsfrînge, la urma urmei, și asupra sa.

Femeia matură este deci marcată de tripla sa apartenență socială : la categoria oamenilor căsătoriți, la categoria femeilor măritate și la cea a femeilor de orice vîrstă ale satului. Fiecare clasă îi impune, într-o măsură sau alta, reprimarea ca persoană și subordonarea în raport cu normele sale de conduită. În ultima vreme femeia opune o oarecare rezistență, sprijinindu-se implicit și neostentativ pe o legislație extrafolclorică ce îi acordă infinit mai multă libertate de mișcare. Dar ea nu poate, și nici nu încearcă, să nesocotească tradiția, al cărui cod de comportament este singurul pe care îl înțelege și stăpînește pe deplin.

Înaintînd în vîrstă, scutită de suspiciunea unor impulsuri erotice, femeia își recapătă dreptul de a cînta pentru sine fără opreliști. Dar „tînerețîle-s mai apucate, mai țîvlite ; bătrînețîle-z mai așezate, mai line" (I. 28.926, Sîrbi — Maramureș, 1971) ; slăbită fizic, deprinsă cu obediența și privațiunea, ea este incapabilă să beneficieze din plin de acest drept.

„Atîta știu /din această cîntare/. . . Poate-i mai multă, da' eu n-o știu, c-am uitat, c-acuma-s bătrînă, nu mai îm' stă capu' la cîntări." (I. 9002, Coșbuc — Bistrița Năsăud, 1950, Nastasia Popovici)

„Femeile nu s-apucă să cînte, zice că-s bătrîne. Mamare asta de peste drum zice că cîntă frumos, da' acuma zice că nu mai cîntă ia, că-i bătrînă și amărîtă." (I. 32.758, Colonești — Olt, 1982, diverși)

„Nu cîntăm că nu ne arde ; sîntem văduve, am avut necazuri, n-avem timp. . ." (I. 32.758, Colonești — Olt, 1982, diverși)

De altfel, femeia vîrstnică intră în raza de acțiune a altei reglementări, care le pretinde celor bătrîni să-și măsoare gesturile și să se țină deoparte, căci „le-a trecut vremea" :

„Pintru ăstea sînteți veniți, să culegeți din timpuri. . . Să-mi aduc aminte de cîntec. . . Ei, știu ieu multe, dar drept să-ți spun mi-e șî rușine. . . Poț' să mă baț' zășe ai, că nu cînt : io-s bătrînă." (I. 6208, Hălăucești — Iași, 1949, Marie Anton Frenț, 51 de ani, și alte femei. La vîrsta de 50 de ani, o femeie de țară este, firește, bătrînă.)

https://biblioteca-digitala.ro

Bărbatul cîntă în general mai puțin pentru sine ; dar dacă este un om sensibil și înzestrat pentru muzică o face ades, fără temerea de a fi socotit nevrednic. Nu cîntă însă în casă, ci mai degrabă în ogradă, cînd meșterește ceva (repară uneltele, curăță grajdul, cîrpește gardul, reface adăpostul vitelor și păsărilor) :

„Cînta /.../ și tata /.../ Și fluiera, și cînta. Bătea coasele, împletea la plăși și cînta. Ieu doinele și alte cîntece de la tata le știu." (I. 29.464, Gropeni — Brăila, 1972, Rada Malinchi, 69 de ani)

și la munca cîmpului sau pe izlaz, cînd e singur :

„... mai cîntă și la lucru, da' cîn' sîn' singuri." (I. 29.725, Sînandrei — Bihor, 1972, Dumitru Pituț, 60 de ani)

„... de unu' singur ? La vaci." (I. 29.420, Dumbrăvița de Codru — Bihor, 1972)

Cîntă de asemenea în toate drumurile sale. Dar în mod normal nu se expune ziua pe ulița satului : unui bărbat — cap de familie îi șade bine să fie mai sobru :

„/Cîntarea/ asta-i de la Boicu... (un chefliu notoriu, n. Al. Amzulescu)... Merge pă drum și cîntă." (I. 4030, Ieud — Maramureș, 1950, Maria Sas)

Ca și feciorul, bărbatul este incitat de călătorii și îndepărtarea de sat. El cîntă pe drumurile pe care îl poartă munca, negoțul, schimbul de produse și îndatoririle de oștean : la stînă, la pădure, în război sau concentrările mai tîrzii, în spital, în lagărul de prizonieri etc. În sat, la cîrciumă și la întrunirile de seară dintre vecini, cîntă în tovărășia altor bărbați, fără a fi stingherit de prezența femeilor sau feciorilor :

„/Bărbații cîntă/ cîn' s-adună între vecini, între rudenii, dacă au posibilități de beutură." (I. 29.028, Tălmăcel — Sibiu, 1971, Mihai Rădoi, 63 de ani)

„Bărbații cîntă și la bufet, iei mai au ocazie !" (I. 29.734, Sînandrei — Bihor, 1972, Viorica Torja, 29 de ani)

„În sat cîntă mulți, mai ales cînd beau țuică. Se adună la cooperativă, în centrul satului, mai ales duminica, beau țuică și cîntă. Mai ales bărbați, dar dumunica și femei." (I. 28.931, Sîrbi — Maramureș, 1971, Ileana Haiducean, 52 de ani)

„Dac-ați avea un aparat din ăsta la M.A.T. (arată spre fonograf) ați face treabă bună, ați lua multe cîntece." (I. 1381, Smîrdan — Buzău, 1950, Alexandru Dascălu, 46 de ani)

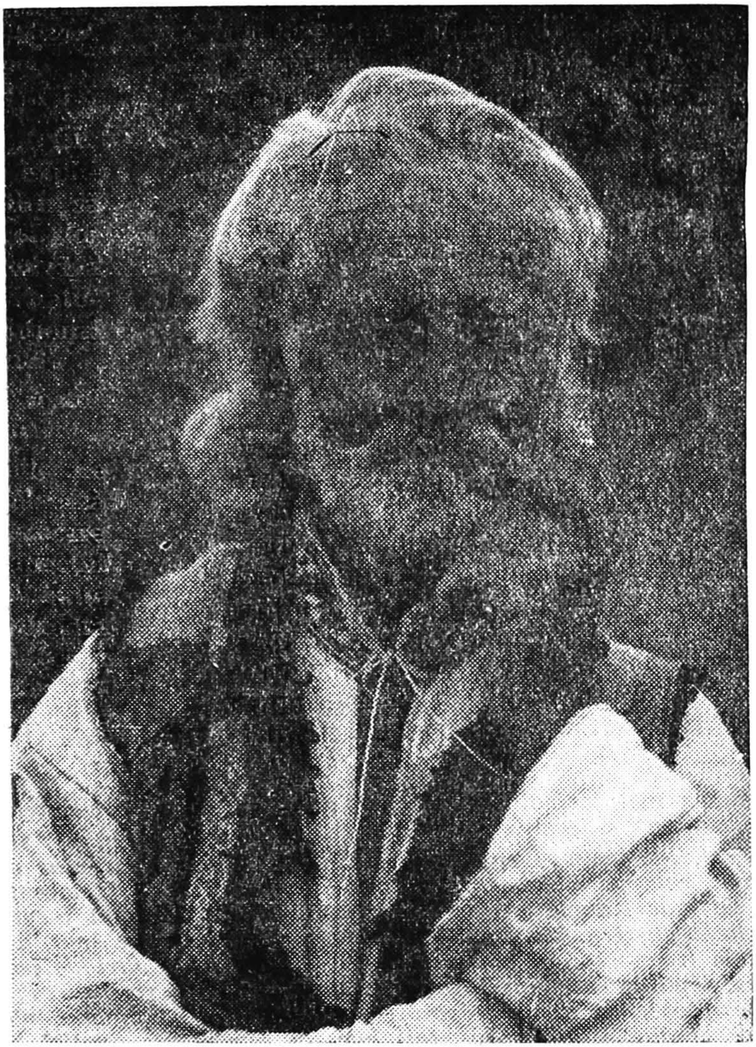
Cînd se întorc în grup acasă, într-o stare euforică, bărbații cîntă și pe stradă, făcînd ocazional și timid concurență feciorilor. La munca colectivă a cîmpului, ei acordă întîietate nevestelor și tineretului. Dar la nunți, botezuri, clăci, hramuri, nedei, cumetrii și adunări de familie, se antrenează impetuos și dominator în cîntări pe care nu le domolesc decît o dată cu încheierea petrecerii.

Este interesant că, cu excepția întîlnirilor de peste săptămînă de la cîrciumă și a celor întîmplătoare între vecini și rudenii, bărbații nu au ocazii specifice de a-și afirma afilierea la categoria lor socială : poate pentru că nu simt nevoia să-și consolideze o poziție de a cărei superioritate și soliditate nimeni nu se îndoiește. De altfel reuniunile lor sunt deschise și nu par a fi avut vreodată un caracter exclusivist sau secret.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai puțin îngrădită decît a altor categorii sociale, cîntarea bărbaților nu este totuși prevalentă cantitativ. Firește, omul își încheie ziua de lucru, după cuviință, cu un ceas de deconectare, odihnă, bună dispoziție și cîntare ; el știe însă că, în calitate de șef și stăpîn al unei familii respectabile, trebuie să fie demn și înfrînat, nu pus pe distracții ca un flăcău sau ca un codaș al satului :

„Nu m-am îmbetat să cînt, că numai häi beț' cîntă.“ (I. 27.943, Cerbăl — Hunedoara, 1954, Mihai Barbură, 76 de ani)



Bătrîn din ținutul Pădureni — Hunedoara

În amurgul vieții, bărbatul devine și mai rezervat. După rînduială, el este dator să cedeze în toate locul celor mai tineri. Vîrsta și tutunul i-au îngreunat glasul ; de altfel „mai e și după dispoziție, cîteodată ai

https://biblioteca-digitala.ro

chef și cînți“ (I. 32.758, Colonești — Olt, 1982, un bărbat), dar de cele mai multe ori te asupresc anii [4].

Comunitatea rurală în ansamblu nu pare să țină cont de starea socială a celor care cîntă. Totuși, parveniții mărunți ai satului, cei care și-au ameliorat sau rîvnesc să-și amelioreze condiția (chiaburii de altă dată, micii funcționari proveniți din țărani, oamenii cu ceva mai multă carte decît consătenii) se feresc să fie surprinși cîntînd : după opinia lor, cei care își fac singuri muzica sunt oameni cu statut inferior :

„Așa ieste și ciobani care cîntă, da' n-are alfabet ; nu să-i dai drumu' așa, cîntecu' are înțeles !“ (I. 5473, Cheia — Prahova, 1938, Ion Cojocaru)

„Da' ce, să cînți din gură ca lăutarii ? Sunt alții simpli de tot, dar ei cînd dau cu sapa-n pămînt, cînd seceră, îi auzi numei ; 'fiu, fiu'... (fluieră). Mie îmi place, însă nu cînt.“ (I. 6348, Hălăucești — Iași, 1949, Mihai Gurgu)

„La nuntă cîntă și lăutari și oameni. În Malu Roșu, Sudiți, Bozeni, sunt oameni săraci și cîntă.“ (I. 5888, Valea Seman — Prahova, 1948, Mișu Popescu)

„Acuma cu împroprietărirea io nu mai am timp să cînt, io am în cap numai să socotesc.“ (I. 6372, Hălăucești — Iași, 1949, Ana Susan, devenită de curînd funcționară la Cooperativa de stat.)

Dar lumea „ajunsă“ are și ea trebuințe muzicale, ca și cea de rînd, trebuințe pe care și le rezolvă angajînd lăutari și comandîndu-le cîntecele dorite. Tinerii stabiliți la oraș, pentru învățătură mai înaltă, capătă un mic complex de inferioritate care îi determină să renunțe la cîntat. După eventuala revenire în sat, unii se rebifează ; cei care au apucat să-și piardă deprinderea de a face muzică sau și-au restructurat universul necesităților spirituale abandonează însă definitiv producerea cîntecelor în beneficiul consumului lor.

În ultimii 30—40 de ani, normele care țin sub control cîntarea comunității rurale devin confuze iar îngrădirile se prăbușesc una după alta. Indiferent de vîrsta, sexul și apartenența lor socială, fiii talentați

---

[4] Consemnez mai jos, din scrupul, opiniile lui Béla Bartók relative la raporturile „cantitative“ și „calitative“ dintre cîntarea masculină și cea feminină :

En général, les femmes en savent plus long et chantent plus correctement que les hommes, cela pour plusieurs raisons : les hommes se déplacent davantage, et la nature de leur travail ne les porte pas à chanter autant qu'elles : d'autre part, ils attachent aussi moins d'importance à ces futilités que sont, à leurs yeux, les chansons ; la fréquentation plus assidue du cabaret ne contribue pas, non plus, à en faire les dépositaires d'un fonds considérable d'airs populaires ; enfin, il y avait, dans le passé, maintes catégories de chants de cérémonie n'appartenant qu'aux femmes et aux jeunes filles, tels que les répertoires nuptial et funéraire. C'est pourquoi, lorsque nous nous mettons en quête des soi-disant 'puits de chansons', nous nous adressons de préférence aux femmes. Les 'puits de chansons' masculine nous réservent plus d'une fois des surprises désagréables, en nous gratifiant d'un bric-à-brac musical ramassé un peu partout et sans aucun rapport avec leur village.“ (Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ? op. cit., p. 14). Este posibil ca, într-o anumită privință, autorul să aibă dreptate : cîntarea femeilor este în general mai abundentă decît cea a bărbaților. Bartok se înșeală însă socotind că drumul este un factor inhibant sau degradant al cîntării masculine.

https://biblioteca-digitala.ro

ai satului sunt antrenați în spectacole, concursuri și festivaluri de folclor și chiar în emisiuni de radio și de televiziune. Li se creează deci noi contexte de interpretare, tot mai distanțate de cele tradiționale. Mai întîi scena căminului cultural local îl izolează și îl opune pe cîntăreț consătenilor săi, transformați în public. Apoi, de la înălțimea podiumului unei săli de spectacol necunoscute, interpretul se confundă cu un public străin, mai puțin competent sau cu o competență muzicală folclorică diferită de a sa. În fine, publicul dispare cu desăvîrșire și în locul lui se „instalează“ microfoanele studiourilor de înregistrare și camerele de luat vederi. Dar oricît de mediată, parazitată și precară ar deveni relația sa cu oamenii, cîntărețul o acceptă fără ezitare. Nu numai tinerii, ci și bătrînii și femeile măritate sunt fericiți să cînte în lume și pentru lume, sub pretextul unei „obligații sociale“ care îi pune la adăpost de represiunea vecinilor sau bărbaților circotași. Reîntorși acasă, ei profită de nimbul lor de glorie pentru a cînta mai mult și mai curajos, în circumstanțe îngăduite, mai puțin indicate sau chiar nepermise. Sătenii cu pretenții de superioritate își revizuiesc și ei atitudinea : cîntarea nu mai este, după cîte se vede, stigmatul unei ignobile condiții sociale, ci forma de exprimare a unei dotări deosebite, modalitatea unei strălucite afirmări prin radio, televizor și disc.

Prețuită la oraș, cîntarea țărănească își recapătă prețul și la țară, își fortifică unele din resorturile șubrezite. Descătușată în bună parte de restricții, ar fi de așteptat ca ea să inunde azi satul românesc. Lucrurile nu stau însă așa. O dată cu constrîngerile își pierd sensul și prescripțiile, libertatea de a cînta devine, pentru cei mai mulți, stînjenitoare, paralizantă. Stimulați de ea sunt doar interpreții de vîrf. Cîntăreții obișnuiți precum și marea masă a competenților pasivi ca performeri dar activi ca instanță de apreciere și control — debusolați, cu atribuțiile tradiționale uzurpate — se lasă copleșiți de indiferență sau se întorc spre consumul muzicii produse de mijloacele difuzării de masă. De altfel purtătorii naturali ai cîntărilor țărănești se împuținează zi cu zi ; iar orășenii care le preiau le prefac neîntîrziat, după propriile lor măsuri.

https://biblioteca-digitala.ro

FUNCȚIILE CÎNTECULUI ȘI ALE CÎNTĂRII

„Dacă nu muncim și nu cîntăm, înseamnă să murim, căci nu mai scăpăm de necazuri." (Florica Mîzgoi, Bătrîni — Prahova, 1950)

De vreme ce normele cîntării nu fac obiectul unor formulări explicite ale purtătorilor de folclor, este firesc ca și funcțiile cîntecului să planeze într-o sferă eterică, aconceptuală. Abstragerea și captarea lor într-o rețea de noțiuni și judecăți ar presupune o atitudine reflexivă a țăranului față de propria creație care nu îl caracterizează. Oamenii satului cunosc însă rosturile cîntecului fără cuvinte, la un nivel infrarațional mai profund și indestructibil decît gîndirea :

„'Cînt' cînd am timp și cînd am curaj : fiecare lucru are rostul lui." (I. 5890, Bătrîni — Prahova, 1950, Florica Mîzgoi)

Unele „rosturi" pot fi aduse la suprafață prin întrebările abile ale celui care își propune să le cunoască și să le înțeleagă. Altele pulsează însă dezordonat, la adîncimi insondabile, ca o magmă informă la care cercetătorul nu poate accede decît cu riscul de a-și constrînge subiectul anchetat să se detașeze de muzică și să o considere critic, cu alte cuvinte să adopte un comportament nefolcloric, artificial și în ultimă instanță irelevant. Un instrumentar fin și îndelung cumpănit al cercetării de teren orientate către revelarea funcțiilor ar fi ajutat, fără îndoială, la surmontarea acestor bariere psihologice. În absența sa, rezultatele investigațiilor de pînă acum — a celor pe care, prin forța lucrurilor, îmi sprijin demersul — sunt marcate de fragilitate și aleatorism. Problema este însă mult prea importantă pentru a fi eludată sub pretextul precarității surselor de informație. M-am hotărît prin urmare să o abordez pe cîteva căi, fiecare sinuoasă și șovăielnică în sine dar cîștigînd în forță explicativă prin coroborarea cu celelalte. În primul rînd am decis să observ *funcțiile cîntecului în actul cîntării*, care le transferă din plan virtual în plan actual și le subliniază contururile. Am urmărit apoi cum, unde și cînd se cîntă și am încercat să presupun la ce slujește cîntarea. După care am examinat și interpretat ceea ce declară purtătorii de cultură populară în legătură cu circumstanțele interpretării cîntecelor și *mai ales* ceea ce strecoară ca informație suplimentară, care lasă impresia că parazitează ancheta : eventualele comentarii pe marginea unor întrebări, asociații de idei, explicații (am remarcat în repetate rînduri că digresiunile spontane ale informatorilor sunt neașteptat de dense și pătrund în zonele cele mai umbroase ale psihologiei lor individuale și

https://biblioteca-digitala.ro

colective). În fine, am luat în considerație — fără a adînci cercetările pe această pistă — și unele mărturii directe sau indirecte încifrate în textele poetice ale cîntecelor. Procedînd astfel, am reperat 24 de funcții ipotetice, cărora le-am testat validitatea printr-o confruntare cu situațiile concrete cunoscute prin experiență personală sau din documentele de teren. Am pus în pagină aceste funcții, într-o grupare dependentă de planul lor de manifestare :

I. psihologic și infrapsihologic,
II. social și psihosocial și
III. cultural.

FUNCȚIILE CÎNTĂRII

I. În plan psihologic și infrapsihologic	1. funcția de echilibrare emoțională 2. funcția de rememorare a unor evenimente și trăiri emoționale 3. funcția proiectivă 4. funcția de compensare a privării de viață socială 5. funcția exorcizantă 6. funcția ergonomică
II. În plan psiho-social și social	7. funcția de comunicare a unui text poetic
A. Funcții de comunicare	8. funcția fatică 9. funcția conativă 10. funcția de comunicare și inducere a unor trăiri emoționale
B. Funcții de integrare socială	11. funcția premaritală 12. funcția distinctivă 13. funcția de afiliere 14. funcția de solidarizare 15. funcția de afirmare individuală 16. funcția de ritmare a vieții cotidiene și festive a satului 17. funcția de marcare a unor evenimente din viața comunității și indivizilor 18. funcția educativă 19. funcția de complement al vieții sociale 20. funcția rituală
III. În plan cultural	21. funcția estetică 22. funcția de divertisment 23. funcția de conservare a unui patrimoniu spiritual 24. funcția de complement al dansului

Departajarea planurilor este convențională și simplificatoare ; ea ignoră deliberat rețeaua de conexiuni care, în fapt, le sudează și determină multiple interferențe funcționale. Aproximările, inerente oricărei organizări întreprinse asupra unor fenomene complex condiționate, vor fi „corectate“ în cursul prezentării amănunțite a fiecărei funcții în parte.

https://biblioteca-digitala.ro

I. 1. *Funcția de echilibrare emoțională* este frecvent și intens împlinită prin cîntare. Ea este de altfel una din puținele de care interpreții sunt pe deplin conștienți și la care se referă prin fraze asemănătoare :

„Cînd îl cînt /cîntecul/, îmi mai trece dă dor." (I. 5393, Topana — Olt, 1936, Florica Georgescu, 34 de ani)

„Cînd ai cîti-un dor, numa-ncepi a cînta și-ncepi a trage-un cîntic zdravăn." (I. 5672, Izvoarele — Prahova, 1940, Maria Ciomag)

„Numa' cîn' ai dor și te doarie, atunși-ț' vine să cînț' !" (I. 8536, Jupa — Caraș Severin, ?, o femeie de 40—45 de ani)

„Cîntă șine are durere." (I. 9028, ? — Bistrița Năsăud, 1950, un bărbat)

„Din rălele care m-o mîncat mi-am făcut cîntece." (I. 3886, Cuhea — Maramureș, 1935, Griguță Zaharia, 44 de ani)

„Șine are supărări multe, cîntînd să stîmpără, îi treșe." (I. 4867, Leșu — Bistrița Năsăud, 1935, Reghina Tăpălagă)

„/Cîntec/ adunat de mine în timpu' războiului... Viersul l-am pus tot din jalea sufletului meu." (I. 8363, Clejani — Giurgiu, 1949, Vlad Gheorghe)

„Cîn' nu-ți ajunge mălaiu', ori n-ai brînză ori haine-n spate cu șe să te-mbrași, atunși nu știi încotro s-o apuși, în sus sau în jos, să te poți direje. Și cîn' te mai apucă... (indescifr.)... zic că să-mi trag șeva doină, dor mi-o treșie de urît." (I. 4870, Șanț — Bistrița Năsăud, 1935, Rodovica Rus)

Versurile populare vorbesc de altfel deseori despre menirea cîntecului de a alina suferințe :

Maică, di n-aș ști hori,
Inima-n mine-ar plezni ;
Maică, di n-aș ști cînta,
Inima-n mine-ar crăpa.
Doamne, ține-o pă măicuța,
Că mi-o făcut guruța
Di-n stîmpăr io inimuța.

(fg. 5749 c. Mărișel — Cluj, 1937, Gheorghe Mariș)

Eu nu cînt că știu cînta,
Dar m-astîmpăr inima.

(mgt. 1582 1 ; Leșu — Bistrița Năsăud, 1959, Ioana Ilovan, 33 de ani)

Cine-a-ndăli 'horile,
Fii-i fața ca florile ;
Căș horile-s stîmpărarie
La omu' cu supărarie."

(mgt. 4232 II c, Sînmartin — Bihor, 1972, Savu Bot)

Despre cîntecul ca revărsare a bucuriei, textele poetice și purtătorii de folclor aduc mărturii puține, reticente și ambigue :

„Io cîn' mi-s năcăjît iară cînt, cîn' mi-s voios iară cînt, ș-așa îm' trieși mai riepidi." (I. 8872, Covăsinț — Arad, 1949, Pătru Rus)

„Cînt mai mult cînd îs amărîtă decît cîn' îs vesilă, ca să uit de necazuri..." (I. 4077, Isverna — Mehedinți, 1950, Ana Pîrvănescu)

„Nu cînt... nu-s așa dă voios dă cîntări." (I. 5, Vîrfurile — Arad, 1936, Toma Oancea)

„Po' să le cînt /cîntecele/, că le știu, da' dă supărată ce-am fost n-am mai cîntat. (I. 5885, Seman — Prahova, 1949, Lica Lumînare)

https://biblioteca-digitala.ro

„N-o fost greu di trăit, da' n-o cîntat lumea." (I. 6131, Mogiești — Neamț, 1949, Ana Ghiugan)

Întru început, am fost tentată să acord funcției de echilibrare emoțională numele de „catartică" și să precizez că ea eliberează în principal surplusurile emoționale de semn negativ. Am observat însă că, prin cîntare, se consolidează și stările de compensare afectivă, de echilibru interior :

Cine m-aude cîntînd
Zice că n-am nici un gînd.
Da' io-atîtea gînduri am
Cîte zîle-s într-un an ;
Ș-atîtea gînduri mă fură
Cîte zîle-s într-o lună.

(mgt. 1582 1, Leșu — Bistrița Năsăud, Ioana Ilovan, 33 de ani)

(Prin cîntare, care pare a trece în ochii lumii drept indiciul nepăsării, al lipsei de griji, se camuflează aici o stare depresivă.)

Integritatea fizică este o premisă a sănătății și echilibrului psihic pe care cîntecul este chemat să îl stabilizeze și prelungească. Poate din acest motiv celor bolnavi sau cu rudenii suferinde în casă li se recomandă să nu cînte :

„Lasă-mă, domnule, că-s bolnavă, nu mă poș hori amu." (I. 997, Butani — Bihor, 1936, Ana Vînător, 37 de ani)

„/. . ./mai ales că sun' părinții bolnavi în casă, să cînt io ? Nu cînt!" (I. 5892, Șoimescu — Prahova, 1949, Lucreția Mihăilescu)

Desigur, dragostea este pricina celor mai aprige tulburări sufletești care se ostoiesc prin cîntare. Din pudoare, interpreții evită de cele mai multe ori să se refere la conotațiile erotice ale cîntării ; dar mărturia lor ar fi superfluă : lirica populară este invadată, dacă nu dominată, de versurile de dragoste. Erotismul cîntării — în special a celei pentru sine — explică de altfel și severitatea cu care unii bărbați le impun soțiilor lor să renunțe la muzică.

Funcția de echilibrare emoțională se implică, într-o proporție sau alta, în grupaje funcționale cu cele mai diverse alcătuiri, în orice cîntare. Domeniul ei predilect este însă cîntarea individuală neasistată.

I. 2. *Funcția de rememorare nostalgică a unor evenimente și trăiri emoționale prilejuite de acestea* se împlinește prin cîntările — individuale sau de grup, asistate sau neasistate —

ale bătrînilor :

„Cînt. . . căci-odată așa am cîntat, cîn' ieram cineva." (I. 4077, Isverna — Mehedinți, 1950, Ana Pîrvănescu)

ale tinerilor care tînjesc după o dragoste pierdută :

Și de jalea mea cea seacă
Toate tufele s-apleacă
Cu vîrfurle la pămînt
Și mă-ntreabă de ce plîng,
De ce plîng, de ce oftez ?
Ce-am pierdut nu mai găsesc :
Ș-am pierdut foaea de viță,
Pe iubitu' meu Gheorghiță. . .

(fg. 11.125 b, Bătrîni — Prahova, 1950, Florica Mîzgoi)

https://biblioteca-digitala.ro

ale cătanelor și ale celor înstrăinați de sat :

„Io cînt șî ziua șî noaptea, cîn' am poftă. Un ofițer mi-a spus la Orșova : 'măi, să nu mai fluieri aișea, că-nseamnă așa, a pustiu !' Pisemni că pin alti părți nu să cîntă." (I. 8872, Covăsinț — Arad, 1949, Pătru Rus)

„/Cîntecul/ a fost al meu, dă străinătate. Cînd îl cînt, îmi mai trece dă dor." (I. 5393, Topana — Olt, 1936, Florica Georgescu, 34 de ani, stabilită în București)

„Pă vremea ungurilor /.../ ne-o dus la pustă /.../ de la Peșta 80 de kilometri încolo, la lucru. Șasă luni am stat acolo. Ș-atunci am făcut horea asta. La pustă cîntam așa un verș de tătă lumea plîngea." (I. 4028, Ieud — Maramureș, 1950, Mărie Sas)

În cîntarea individuală neasistată, funcția de rememorare se exercită în paralel cu funcțiile de echilibrare emoțională și de compensare a privării de viață socială (I. 1 și respectiv I. 4). În cîntarea de grup, ea se asociază cu funcțiile de afiliere, distinctivă și de solidarizare (II. B. 12—14). Ponderea sa în ansamblul funcțiilor cîntecului românesc este relativ ridicată și tinde azi să sporească, proporțional cu numărul sătenilor dezrădăcinați prin urbanizare.

I. 3. *Funcția proiectivă (sau anticipativă)*, reversul celei de rememorare, se configurează în contexte funcționale variate, care o pun în general în umbră :

Ieș', mîndră, aișea-n poartă
Dă vez' duoru' cum mă puartă ;
Ieș' cu furca cu fuior
Și mai tragănă dă duor.
Io, mîndră, ti-oi auzi
Și la tine m-oi grăbi,
Cu dulce te-oi săruta
Și acasă oi pleca.

(fg. 4157 b, piesa nr. 22 din antologie : Sîmbăteni — Arad, 1936, Dumitru Vînăt, 28 de ani)

Plînge-mă, maică, cu dor,
Că ț-am fost mîndru fecior.
Plînge-mă cu lacrămi multe,
Că nu-z mai fac tînă-n curte ;
Nice bani nu ți-oi mai cere,
Nici la crîșmă n-oi mai mere...

(mgt. 4590 I c, Albești — Mureș, 1974, Aristide Tenca și Varvara Zaharie)

Funcția proiectivă se inserează de obicei în grupaje funcționale dominate de funcțiile emoțională și conativă (I. 1 și respectiv II. 9.).

I. 4. *Funcția de compensare a privării de viață socială* se exercită în cîntările individuale neasistate ale celor izolați o vreme de sat, de familie, de partener : ciobani, femei cu bărbatul și feciorii duși în lume, văduve, prizonieri de război, emigranți și chiar tineri sau maturi care petrec zile întregi cu vitele pe izlaz :

„/Cîntecul/ to' l-am făcut și eu la oi, sîngur. De cînd eream tînăr. Cînd șăd, în (sic !) aduc aminte, mai fac." (I. 4290, Isverna — Mehedinți, 1950, Mihai Mîțu)

https://biblioteca-digitala.ro

„Îl cîntam cînd eram la oi.“ (I. 33.247, Hărțăgani — Hunedoara, 1961, Rozalia Demian)

„Singură am învățat /cîntecele/, după vite ; nu aveam cu cine vorbi și am început să cînt.“ (I. 5890, Bătrîni — Prahova, 1950, Florica Mîzgoi)

„/Cînt/ să-mi treacă de văduvie.“ (I. 1271, Feldioara — Brașov, 1949, Ana Eftina)

Funcția de substitut al vieții sociale a cîntecului are afinități cu cea de echilibrare emoțională (I. 1.), de rememorare (I. 2.) și proiectivă (I. 3.). În anumite contexte, ea atrage în același grupaj funcțional și funcțiile exorcizantă (I. 5.) și rituală (II. B. 20.).

I. 5. Însingurarea prelungită a ciobanilor, muncitorilor forestieri și a paznicilor de noapte se populează uneori cu duhuri rele, care se alungă cu cîntarea. *Funcția exorcizantă* a acesteia se prefigurează însă discret și intermitent, ca o urmă abia perceptibilă a unui rost străvechi, obscurizat. Semnele ei pot fi detectate însă nu numai în cîntările pentru sine ale păstorilor și țapinarilor, ci și în interpretările de grup ale femeilor reunite în șezătoare.

I. 6. Cîntecul poate fi subordonat și unor mișcări fizice regulate, pe care le ritmează și cărora le asigură economia și eficiența ; mișcări care se execută în timpul muzicii (săpatul, cositul, tăiatul lemnelor, ciocănitul ș.a.), al mersului, al legănatului copilului etc. :

„Cînta /. . ./ și tata /. . ./ Bătea coasele, împletea plăși și cînta.“ (I. 29.464, Gropeni — Brăila, 1972, Rada Malinchi, 69 de ani)

„Meseria se învață cîntîndă, nu cînd ești supărat. Cînd cînți, și lucru' ți să pare mai ușor. Mie așa mi-a spus maistoru' jidan de la care am învățat tinichigeria.“ (I. 30.918, Ariciu — Brăila, 1974, Gheorghe Stănciucu, 71 de ani)

„Feciorii /cîntă/ cîn' vine di la stînă, mergînd prin sat, venind de la joc. . .“ (I. 28.929, Sîrbi — Maramureș, 1971, Vasile Vesălu, 75 de ani)

„Feciorii cîntă sara pe la fete : să ia așa după cap atunșe cîn' îs mai mulți. Cîntă și uiesc.“ (I. 252, Covăsinț — Arad, 1949, Tudor Traian, 40 de ani)

„În cîntece plecam la cîmp, în cîntece ne întorceam.“ (I. 30.902, Ariciu — Brăila, 1974, Dumitra Fătu, 64 de ani)

„. . . Mama cînta și plîngè șî mi legăna. . . Cînd ieram io mititică, di 7—8 ani.“ (I. 6441, Hălăucești — Iași, 1949, Agripina Răducanu)

În paranteză fie spus, este regretabil că din pricina unor impedimente tehnice care abia în anii din urmă au devenit surmontabile cercetătorii folcloriști au procedat rareori la înregistrarea cîntărilor țărănești din timpul lucrului și al mersului. Știu din observațiile mele directe, că interpreții ajustează sensibil structurile metro-ritmice și chiar melodice ale cîntecelor în vederea racordării lor la pulsul optim al mișcărilor. Ei supun deci cîntecele unor remodelări mai ample decît cele obișnuite, a căror cunoaștere ar putea da măsura limitelor variației în sincronie și în același timp ar așeza într-o lumină neechivocă *funcția ergonomică* a cîntării.

https://biblioteca-digitala.ro

În anumite regiuni românești, cîntecul conservă încă străvechea funcție de complement indispensabil al dansului ; și-o conservă sau poate și-o redobîndește, transformîndu-se în cîntec de joc :

„Cîntăm doine : 'Patru boi cu lanțu-n coarne' ; cîntăm de joc, să putem juca." (I. 7268, Bilatan, localitate neidentificată — Tîrnava Mare, 1941, Eugenia Stuchirean, 17 ani)

„Cîntăm doi-trei, și alț' doi-trei huiesc. O fată iăsă la uliță, alta nu iăsă... Unii cîntă, alții jocă." (I. 8918, Covăsinț — Arad, 1950, Vasile Farcaș, 19 ani)

Nu mă refer aici, firește, la versurile lirice scandate, la strigături : amputate de melodie, acestea au mai puține temeiuri de a fi luate în considerație într-o cercetare consacrată cîntecului. Am în vedere cîntecele executate în mișcare de fetele de prin sudul Transilvaniei, sîrbele vocale acompaniate de taraf ale lăutăreselor din Oltenia, țîpuriturile „de danț" oșenești, ciuiturile melodizate ale dansatorilor din partea nord-vestică a Cîmpiei Transilvaniei etc., care dau relief ritmului muzical și îl imprimă celor prinși în joc. Aceste cîntări împlinesc o funcție ergonomică ce o dublează pe cea de *complement al dansului* (III. 24.).

Ritmarea prin cîntec a unor mișcări periodice, repetate mecanic, îndelung, obsesiv, halucinant (spre exemplu lovirea fierului pe nicovală, bătaia urzelii în războiul de țesut, rotirea fusului ș.a.) se învăluie cu conotații magice. Funcția ergonomică antrenează deci într-o acțiune paralelă și o *funcție rituală* (II. B. 20) — devitalizată într-adevăr, dar încă descifrabilă.

II.A. Cîntarea este însă înainte de toate un act de comunicare prin care un emițător sau grup emițător transmite unui destinatar sau grup destinatar un mesaj-cîntec. Nu intenționez aici să transpun cu minuție schema jackobsoniană a comunicării în planul vehiculării muzicii de tradiție orală ; gestul ar fi facil, probabil gratuit și în orice caz lipsit de originalitate. Voi recurge însă la termenii ei în măsura în care mă vor ajuta să exprim logic și succint diferențele reperate empiric dintre cîteva tipuri de comunicare a cîntecelor vocale (= cu text poetic) cu dominante funcționale deosebite :

(II.A.7.) — comunicarea unui text poetic melodizat (cu accent pe conținutul acestuia, deci cu *funcție referențială)* ;

(II.A.8.) — comunicarea „preliminară", cu rol de semnalare a prezenței fizice a emițătorului și de testare a canalului ce urmează să medieze comunicarea propriu-zisă (cu *funcție fatică)* ;

(II.A.9.) — comunicarea orientată spre stabilirea unui contact social și afectiv între emițător(i) și receptor(i) (cu accent pe receptor și *funcție* primordial *conativă)* ;

(II.A.10) — comunicarea care urmărește nu numai să transmită, ci și să inducă receptorului stări și trăiri emoționale reclamate de circumstanțe (cu accente quasi-egal distribuite pe amițător și receptor, deci cu *funcție în același timp expresivă și conativă)* ;

https://biblioteca-digitala.ro

(III.21.) — comunicarea care pune în valoare structura mesajului-cîntec (cu *funcție poetică sau estetică*, funcție ce va fi examinată în contextul celorlalte funcții în plan cultural ale cîntecului).

II.A.7. Independent de modul, circumstanțele interpretării și multiplele funcții pe care este chemat să le împlinească, orice cîntec vocal transmite și un text poetic. Accesul la referentul versurilor este cu atît mai lesnicios și mai deplin cu cît melodia care le poartă are pulsații ritmice mai apropiate de ale vorbirii și profil intonațional mai simplu, mai transparent. Debitul lent al curgerii versurilor cîntate stînjenește — cel puțin în principiu — receptarea mesajului lingvistic, dar oferă răgazul „decodării" cîntecului din alte perspective: emoțională, simbolică, estetică etc.

Este interesant faptul că melodiile de cîntec cu fraze de largă respirație, copios înflorite și depănate în tempo scăzut, par să vehiculeze o cantitate mai mică de versuri decît cele silabice, alert ritmate și decorate cu parcimonie; cel puțin așa rezultă din fondul de înregistrări și transcrieri al arhivei I.C.E.D. Să fie oare efectul iluzoriu al unor culegeri defectuoase? Cu alte cuvinte, să fie realizat cercetătorii înregistrări și notații de texte poetice incomplete? Improbabil: chiar și în vremea în care fonograful îi constrîngea să se mărginească la 2—3 minute de imprimare, folcloriștii nu omiteau să consemneze integral, pe fișe de text, toate versurile cîntecelor executate sau dictate de interpreți. Să aibă cîntecul o durată optimă de desfășurare, în care se înscrie chiar cu prețul sacrificării unor versuri? Posibil. Ipoteza îmi pare a fi, în orice caz, vrednică de o serioasă examinare. Dar nu numai cîntecul, ci și doina lasă impresia de a se conforma unor reglementări temporale similare: cu cît fluxul ei melodic este mai larg și accidentat — cazul horelor lungi maramureșene, spre exemplu — cu atît versurile cîntate sunt mai puține, segmentate și parazitate de silabe protetice. Nu ascund și nu subestimez faptul că opinia mea pare a fi contrazisă de relatările unor țărani:

„Ș-asta-i hore lungă. Îi și lungă melodia, și și cuvintele-n ie îz multe." (I. 28.951, Sîrbi — Maramureș, 1971, Ileana Mihnea, 29 de ani)

„/Horea lungă/ ari cuvinte lungi" (I. 28.948, Sîrbi — Maramureș, 1971, Elena Opriș, 13 ani)

Ea este susținută în principal de documentele sonore și grafice ale arhivei. Îmi îngădui să vorbesc deci despre o durată optimă a cîntecelor lirice în general, sau poate mai degrabă despre o limită temporală superioară a acestora, diferită de a altor genuri (a baladei de pildă). În funcție de această durată-limită, interpretul tronsonează sau dimpotrivă amplifică același text poetic pentru a-l adecva asocierii cu o melodie rubato sau respectiv cu una vie și mai riguros măsurată. Ceea ce înseamnă că funcția referențială a cîntecului este, din punctul său de vedere, departe de a fi cea mai semnificativă; ceea ce mai înseamnă și că muzica ocupă poziția proeminentă și că versurile sunt importante nu atît prin referentul lor cît prin calitatea de mediator al altor funcții [1].

---

[1]. Vezi capitolul „Muzica și poezia"

https://biblioteca-digitala.ro

Spuneam că cercetătorii au fost în genere pedanți în culegere, s-au îngrijit să consemneze cîntecul în integritatea sa. Totuși, culegerea în sine este o circumstanță neobișnuită, cîntarea asistată și judecată de un out-sider al culturii populare îi stînjenește pe interpreți :

„... No, asta ar fi. Aicea nu ne vinu-n cap, aicea gîndești alce prostii !...“ (I. 3266, Muncelul Mic — Hunedoara, 1950, Mihai Ispas)

Nimic nu ne garantează deci că subiecții anchetați și-au interpretat cîntecele așa cum o fac pentru ei înșiși sau pentru oamenii comunității căreia îi aparțin : poate că le-au modificat, le-au restrîns sau le-au extins mai mult sau în alt fel decît de obicei. Pe de altă parte însă toți sunt supuși aproximativ aceluiași regim, pentru toți contextul este în egală măsură artificial și stresant ; este de presupus că distorsiunile cîntărilor lor vor fi avut cam același sens și aceeași amplitudine : Mă voi fi putut deci înșela în privința duratei optime concrete a cîntării, dar nu și asupra existenței ei.

O altă justificare a faptului că melodiile libere și opulent ornamentate vehiculează poezii rarefiate și restrînse cantitativ, iar cele simple și sărace în evenimente sonore se asociază cu texte dense și ample ar fi aceea că supraabundența informațională din plan muzical exclude aglomerarea de evenimente în plan poetic și invers. Este deci posibil să existe și o densitate optimă a informației pe unitatea de timp pe care o suportă cîntecul, densitate care se obține prin dozarea compensatorie a densităților planurilor componente.

Ideile prezentate mai sus sunt seducătoare prin deschiderile lor interpretative, dar încă crude și șubred susținute cu argumente. Le abandonez în această fază — sperînd să le reiau cu temeinicie cu alte prilejuri — pentru a reveni doar asupra uneia din ele, singura neîndoielnică : funcția referențială se manifestă în toate performanțele cîntecului vocal ; greutatea ei poate crește ocazional, dar în principiu este relativ modestă.

II.A.8. O cîntare indirect asistată, cea în care potențialul receptor se află la o distanță fizică ce pune sub semnul incertitudinii stabilirea contactului, împlinește — mai discret sau mai frapant — și o *funcție fatică*. Interpretul își semnalează prezența, verifică dacă se poate face auzit, îl avertizează pe cel căruia i se adresează asupra intenției sale de a comunica direct cu el. Spre exemplu seara, după muncă, feciorii colindă satul, prevenindu-și prin cîntece iubitele asupra dorinței lor de a se întîlni :

„Cînd meri la fete/cu cîntece/, sara la fereastră, și iese afară, atunș știi semnalu'.“ I. 8911, Covăsinț — Arad, 1950, Dumitru Ardelean, 15 ani)

Risipiți la lucru prin sat sau împrejurimi, tinerii își semnalează reciproc prezența prin cîntece :

„/Se cîntă/ pe dealuri, în cară, prin sat ; se huie și să descîntă. Se huie dintr-un deal și altu' răspunde ca un ecou /de pe alt deal/.“ (I. 3233, Rîșculița— Hunedoara, 1946, nespecificat, probabil un intelectual)

II.A.9. O cîntare „de avertizare“ nu se rezumă însă la o simplă semnalare de prezență ; ea încearcă să stabilească sau să refacă și un contact emoțional cu receptorul, mai ales atunci cînd acesta este partene-

https://biblioteca-digitala.ro

rul sau un posibil partener. Versurile sale explicitează de altfel această intenție :

Trandafir crescut la strungă,
Ajungă-ce, mîndro, -ajungă
Uajungă-ce-un dor și-un drag
Cu ața băgată-n ac ;
Să nu poți, măi mîndră, -npunje
Pînă nu-m' înșepi-a plînje...

(fg. 10.378 b, Petroșița — Caraș Severin 1949, Simion Ivanovici)

Știi tu badio-așa zîceai
Cătă mine și-mi spuneai
Că nu ieste om pe lume
Pe noi să ne despreune.

(fg. 1159, Drăguș — Brașov, 1932, Zenobia Fogoroș)

Această *funcție conativă* a cîntărilor construiește de obicei un ansamblu funcțional închegat împreună cu funcțiile fatică, de echilibrare emoțională, de comunicare și inducere a unor trăiri afective și premaritală (II.A.8. și respectiv I. 1., II.A.10. și 11). Se poate asocia însă și cu alte funcții (de afirmare individuală, anticipativă etc.), iar exercitarea ei pune în mod deosebit în valoare referentul textului poetic (potențează deci concomitent și funcția referențială).

II.A.10. *Funcția de comunicare a trăirilor emoționale* — sublimate în trăiri emoțional-estetice — este probabil cea mai importantă funcție a cîntecului. Este o funcție complexă, care se sprijină pe — și în anumite situații fuzionează cu — funcțiile de echilibrare emoțională, conativă și estetică. Ea transpare din orice cîntare individuală sau de grup asistată sau neasistată și determină o intensificare particulară a trăirilor afective ale tuturor factorilor umani implicați în comunicare.

Funcția reclamă o abordare multilaterală, din perspectivă estetică, psihologică și sociologică, abordare pentru care în momentul de față nu sunt pregătită. Din acest motiv mă voi referi doar la un tip particular de comunicare cu această funcție : cea în care un grup de emițători urmărește nu numai să transmită, ci și să inducă receptorilor-audienți trăiri emoționale convențional adecvate unei circumstanțe precise. Spre exemplu, la o nuntă, logodnă, botez, onomatiscă, inaugurarea unei case ș.a., participanții mai activi la petrecere cîntă individual sau în echipă pentru a crea și întreține o atmosferă festivă, potrivită cu împrejurarea :

„Cînd iera ceva petrecere frumoasă, să adunau frați, neamuri, prietini, vecini, la zîle mari /.../ și la nunți... Și petreceau... cîntau. Se iertau unii pă alții, nu ca amu." I. 3891, Cuhea — Maramureș, 1935, Mareș Ștefan Cantor, 70 de ani)

Plecarea tinerilor în cătănie sau război este, dimpotrivă, un moment dramatic, resimțit cu acuitate de feciori și de familiile lor. Întregul sat participă la despărțire și se socoate dator să împărtășească durerea celor direct lezați :

„Păi cîntă iei (feciorii, n.n.) așa, și mamili lor plîng și lumia toată plînje cîn' plieacă. Nu ieste cîntec anumit, cîntă care cum știu iei." (I. 3239, Bulzeștii de Sus — Hunedoara, 1946, Viorica Aslău)

https://biblioteca-digitala.ro

În astfel de situații, cîntarea capătă conotații ceremoniale ; în același timp ea exprimă solidarizarea comunității cu cei care traversează un moment existențial excepțional.

II.B.11. Cîntarea este și o *practică premaritală :* în căutarea unui partener, fetele și feciorii profită de orice prilej pentru a atrage privirile, a se pune în valoare, a-și etala toate virtuțile — dintre care și aceea de a ști să cînte. La măritiș, tînăra aromâncă este datoare să producă în fața nuntașilor trei, șase sau nouă cîntece ; dacă nu poate, ea plătește cuiva care își asumă această obligație [2]. La românii nord-dunăreni, mireasa e tăcută ; cîntă însă, înainte de a ajunge la altar, singură sau alături de semenele ei, în toate împrejurările în care i se recomandă, i se permite sau — dacă este mai temerară și „non-conformistă" — chiar în care în care i se impune reticență.

Funcția premaritală se exercită de obicei în cîntarea asistată, într-o constelație funcțională cu o anumită constanță, care așează în poziție ierarhică superioară funcțiile : de echilibrare emoțională, de comunicare a unor trăiri afective, de afiliere socială, de afirmare individuală (I. 1 și respectiv II.A.10, II.B.13 și II.B.15)

II.B.12. *Funcția distinctivă* se exercită prin intermediul unor „fibre" elastice care leagă cîntecul și circumstanțele actualizării sale, pe de o parte, și vîrsta, sexul, condiția socială și socio-profesională și proveniența etnogeografică a celui care îl vehiculează, pe de altă parte. Prin textul poetic și prin datele conjuncturale ale performării, cîntecul indică cu aproximație statutul social al interpretului său; iar prin structura muzicală, el desemnează cu ceva mai multă precizie țara, provincia, zona, satul și — în alt plan — etnia cărora le aparține cîntărețul. Este de presupus, spre exemplu, că cel care execută individual sau în grup cîntecul cu melodia sa „clasică" „Plînge-mă, maică, cu dor" în ziua sau preziua plecării tinerilor la armată, este un fecior dintr-un sat nord-transilvănean la vîrsta încorporării. Prin cîntec, el se distinge de adolescenții, bărbații, fetele, femeile și bătrînii comunității. Nu este însă mai puțin adevărat că același „Plînge-mă maică cu dor" ar putea fi interpretat, în același sat dar în alte împrejurări, de o mamă care așteaptă reîntoarcerea fiului din cătănie, de un grup de bărbați vîrstnici care își împărtășesc, la un pahar de băutură, amintirile (cu funcția de rememorare nostalgică) sau de un băietan cu gîndul la una din clipele inevitabile ale viitoarei sale existențe (cu funcție proiectivă). Plurifuncționalitatea de principiu limitează sensibil capacitatea distinctivă sub raport social a oricărui cîntec. Dar chiar dacă nu desemnează cu precizie interpretul, cîntecul și cîntarea circumscriu un registru al posibililor sau chiar probabililor interpreți. În orice caz, purtătorii de folclor percep și țin cont de decupajele sociale pe care le reflectă și confirmă cîntarea :

„La sapă, numai femeile îl cîntă. Nu pociu ca să prind, că-i o cîntare femeiască." I. 9055, Coșbuc — Bistrița Năsăud, 1950, Cira Căliman)

„Păcurarii-l cîntă... atîta am prins, sunt care-l știu." (I. 5005, Prislop — Bistrița Năsăud, 1950, Mazarica Ilovan)

---

[2]. Dețin această informație de la Irina Nicolau, specialist în literatură populară.

https://biblioteca-digitala.ro

„. . /este/ un cîntec ciobănesc care se cîntă de mult ; era în legătură cu plecarea ciobanilor la baltă." (I. 5423, Trestieni — Prahova, 1938, Ion Drăgănescu, 55 de ani, intelectual)

„. . l-am auzit, da' di mult ; ieu nu-l sciu, bătrînii îl cîntă mai mult." (I. 4097, Isverna — Mehedinți, 1950, Maria Ierneac)

Structura muzicală a cîntecelor este revelatoare pentru apartenența teritorială și etnică a interpreților lor :

„. . . nu chiară la fel, în fiecare comună-i altfel /cîntarea/." (I. 1018, Butani — Bihor, 1939, Lenuța Moga)

„/Tinerii/ horesc și ca pă alti comitaturi. Horesc ca pă la noi, da' horesc și ca pă alte comitaturi." (I. 28.929, Sîrbi — Maramureș, 1971, Vasile Vesălu, 75 de ani)

„. . . Nu să nimerește cîntarea nostră cu a oltenească, nu să lovește." (I. 1970, Topoloveni — Argeș, 1939, Costică Voicu)

„Cîntă bine, da' amestecă cu sîrbește. Ia nu cîntă ca la noi în sat." (I. 6967, Petroșnița — Caraș Severin, 1949, Simion Ivanovici și Anica Radu)

„Muzica bulgărească este îndepărtată de cea sîrbească. De cea bănățeană se deosebește de tot." (I. 6961, Mehadia — Caraș Severin, 1949, Ion Sitaru)

Este limpede că oamenii remarcă particularitățile structurale distinctive, pe care le marchează uneori printr-o terminologie diferențiată :

„Noi zicem 'cîntece'. 'Horă' zîc mureșănii, someșenii, dincolo de Mureș. . . Noi cîntăm, nu horim." (I. 7317, Tiuri, localitate neidentificată — Tîrnava Mică, 1938, un bărbat)

Ei sunt însă incapabili să descrie în ce constau deosebirile și cum anume le-au reperat. Doar lăutarii încearcă unele explicații tehnic-muzicale confuze :

„/Muzica sîrbească/ se lovește cu cea bănățeană. Are o dizonanță care cade în *moll*. Și noi, bănățenii, tot așa facem. . . Cu cea ungurească nu se lovește. Și iei au de cade în *moll*, dar pe alt sistem." (I. 6961, Mehadia — Caraș Severin, 1949, Ion Sitaru, lăutar)

Pentru purtătorul de folclor din mediul tradițional, deosebirile dintre cîntecele sale și cele ale altora sunt un fapt care se constată și nu un motiv de discriminare. Atunci cînd îi stă în putință, el învață bucuros și cîntări din satele vecine sau mai îndepărtate, din alte zone sau alte provincii :

„Fiindcă la noi ie A.F.S.M.-u' înființat, ș-așa că acolo care se duc de muncesc se găsesc mai mulți. Atuncia s-adună : un cîntec dintr-un sat, unu' dintr-altu', și așa că au de unde alege. . . Adriana le știe pe toate, cred. . . O fată to' de muncitor, maică-sa săracă, taică-su' la fel. . . Cum vă spusei că muncește la ferma de stat. Și înainte, cînd iera boieri, lucra la boieri. Acolo-i adunătură : unii dintr-o parte, unii dintr-o parte ; unu' c-o fi bine așa, altu' c-o fi bine așa. . . Și așa le învață." (I. 1333, Cîndești — Buzău, 1949, Stanca Dragomir)

„Dacă mă duceam cu ziua /la lucru/, știam /cîntece/ : cine să duce cu zioa să distrează, cîntă. Cîntă muntencili. . . Aici la noi nu prea să cîntă, noi nu știm." (I. 5892, Șoimesc — Prahova, 1949, Lucreția Mihăilescu)

https://biblioteca-digitala.ro

„Aista-i cîntec bucovinesc. Viniau niște bucovineni pi la prășit pi la dînsa și l-a prins dînsa, și-apoi eu..." (I. 3434, Ceplenița — Iași, 1949, Saveta Velnic)

„Din timpu' războiului mondial /știu cîntecul/. Olteni, munteni, cu refugiați... Își dădea fiecare părerea cu cîte-un cîntec." (I. 6404, Hălăucești — Iași, 1949, Ianoș Tălmăcel, 63 de ani)

Devenit solist vocal al spectacolelor de folclor sau concurent în competițiile de muzică populară, țăranul își asumă condiția de exponent al satului, comunei și județului său, condiție care îi impune un anumit tip de selectivitate. Pentru scenă, el alege — și este de altfel ajutat să-și aleagă — cîntări specifice ținutului natal, pe cît posibil mai diferite de ale altor regiuni. Ideea de a etala în modul cel mai explicit trăsăturile originale și distinctive ale muzicii pe care o reprezintă — idee străină modului său tradițional de a gîndi — prinde rădăcini într-un context care o favorizează :

„Știți, Poiana Botizei este zonă de interferență între Maramureșul istoric și Lăpuș." (fișa de informator 15.348, Poiana Botizei, 1988 ; Mărioara Mureșan, 28 de ani, stabilită în Baia Mare)

II.B.13. Funcția distinctivă (sau emblematică) acționează întotdeauna într-un cuplu antinomic inextricabil cu *funcția de afiliere*. Cîntecele particularizează, dar pe aceleași criterii și prin aceleași mecanisme operează și regrupări ; printr-o piesă muzicală un individ sau grup de indivizi își afirmă apartenența la o clasă socială, de vîrstă, profesională, la o comunitate rurală, zonă folclorică și etnie și în același timp nonapartenența la — deci deosebirea față de — alte clase, comunități și etnii. Cîntînd la masa mare cu bărbații, femeile măritate fac simultan dovada subsumării la categoria oamenilor căsătoriți și a detașării de ceata fetelor ; iar pe un alt palier, a integrării lor în viața satului natal (sau de rezidență) și a neparticipării la viața altei comunități rurale. Apartenența la o grupare atrage atribuții sub toate raporturile, dar și drepturi specifice de manifestare, inclusiv muzicală. Un tînăr cîntă seara pe uliță în calitatea sa de fecior al satului ; cîntînd își consolidează — prin afirmare publică — statutul. O tînără cîntă fără sfială dereticînd prin casă pentru că e în rîndul fetelor ; cîntarea ei, fie și neasistată, este însă și un mod de a-și fortifica poziția socială. Afilierea înseamnă solidaritate, înțelegere și ocrotire implicită pe care și le acordă mutual cei de sub incidența sa.

În comunitățile mai conservatoare, mai inerte, afilierea și distingerea prin cîntec funcționează cu precădere la scara satului și eventual a unui grup compact de sate vecine. Cu excepția bărbaților — cu călătoriile lor mai lungi și îndepărtate prilejuite de armată, păstorit, negoț și muncă sezonieră — și a locuitorilor unor așezări cu populație mixtă (română și maghiară, română și germană, română și sîrbă etc.), țăranii au avut relativ puține ocazii de a se compara și „defini" muzical în raport cu cei de alte obîrșii. Dar în satul contemporan mobilitatea socială crește în paralel cu prilejurile de confruntare cu exteriorul și afectează mai toate categoriile de oameni ; în același ritm sporește și ponderea funcțiilor distinctivă și de afiliere prin cîntec, prin raportare la unități teritoriale de mai largă cuprindere.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceeași mobilitate socială pricinuiește însă, pe de altă parte, și destabilizarea și perimarea structurilor satului — a nucleelor coagulante, a termenilor de referință pentru afilieri și distincții intra-comunitare. Muncitorul rural navetist nu mai are răgazul să participe la viața satului și se retrage din ea, lent dar inexorabil :

„Prin sat sînt acuma cîntici cari nici nu le știu. Sunt la servici, și puțin cît merg pe-acasă nu pot să știu ce-i pe-acolo." (I. 75, Pecica — Arad, 1949, Marioara Bogdan)

I se șterg din memorie chiar și cîntările cele mai familiare, căci :

„/.../ dacă nu te ocupi cu horile nici astăzi, nici mîine, uiți ; d-aia nu să mai știu cîntecele și horile-astea." (I. 29.717, Rontău — Bihor, 1972, Ileana Vereș, 48 de ani)

De altfel, structurile satului nu îl mai satisfac pe deplin, îi par neîncăpătoare și incongruente cu existența sa. La oraș și în drum spre oraș muncitorul rural găsește alte grupări sociale pregătite să îl absoarbă : consătenii tovarăși de navetă, colegii de la locul de muncă, oamenii de aceeași vîrstă din atelier sau întreprindere, membrii echipei de dansuri, ai corului, ai brigăzii artistice în care s-a înscris etc. etc. O dată devenit citadin, lui i se deschid alte perspective de integrare socială prin casa de cultură, clubul muncitoresc și — în alt plan — asociația de locatari a blocului, organizațiile de cartier ș.a. Aceste structuri sociale sunt mai incoerente, necoercitive și mai slab protectoare decît cele tradiționale ale satului. În plus, ele sunt pentru el și vremelnice : o simplă schimbare de domiciliu sau de loc de muncă și omul se vede constrîns să le abandoneze și să reia de la capăt eforturile de acomodare socială. Simpla lor noutate este suficientă pentru a explica disconfortul și debusolarea prelungite ale proaspătului orășean. Copleșit și de insecuritatea statutului său social încă ambiguu, el mai rămîne o bună bucată de vreme ancorat în cultura tradițională a satului de origine, care împlinește o funcție de rememorare nostalgică a unei trecute și odihnitoare apartenențe :

„Tineretul... ie răpîndit pe la fabrici... ; cînd vin în sat, cîntă la nuntă, cînd se adună la cămin..." (dar — comentează culegătorul — cîntă cu precădere piese din repertoriul radioului) (I. 29.028, Tălmăcel — Sibiu, 1971, Mihai Rădoi, 63 de ani)

Treptat, țăranul-orășean își depășește inhibițiile și se instalează mai solid în angrenajul social urban. Integrarea sa în diverse grupuri sociale este înlesnită și de cîntare. Repertoriul de cîntece al unei colectivități urbane este extrem de eterogen și de o labilitate funcțională care frizează dezlînarea ; el este totuși limitat și ușor de însușit și reușește într-o oarecare măsură să devină în același timp coagulant și distinctiv. Cîntecele muncitorilor constructori din Baia Mare, spre exemplu, sunt net deosebite de cele ale petroliștilor din Ploiești, și diferențele nu decurg doar din faptul că oamenii provin din zone folclorice și provincii diferite.

Nu sunt în măsură să insist aici asupra integrării socio-culturale prin — sau mai exact și prin — cîntec în viața citadină ; este o problemă de etnologie urbană care se situează la periferia preocupărilor mele acutale, dar care face obiectul unor cercetări în curs [3].

[3]. Cercetările au fost inițiate în Institutul de cercetări etnologice și dialectologice din București de către o echipă condusă de sociologul Haralambie Culea și, în paralel, de Irina Nicolau. Este probabil că ele vor fi continuate și în anii ce urmează.

https://biblioteca-digitala.ro

II.B.14. *Funcția de solidarizare* a fost tratată indirect în comentariile consacrate funcțiilor de comunicare și inducere la nivel colectiv a unor trăiri emoționale (II.A.10), distinctivă (II.B.12.) și de afiliere (II. B.13.) ; ea nu este decît un complement sau poate o altă fațetă a acestora.

II.B.15. *Afirmarea individuală* prin cîntec este în genere atent supravegheată de comunitatea rurală tradițională. Li se îngăduie să atragă atenția asupra lor și să-și exhibe calitățile tinerilor și (în proporții descrescătoare) bărbaților și femeilor căsătorite, dar în condiții care stăvilesc abuzurile și asigură controlul colectiv. În satul contemporan, tendințele de emancipare personală sunt într-o ascensiune energică, fără precedent. Nu doar tinerii — care au năzuit întotdeauna la o exprimare neîngrădită și au obținut-o adeseori cu prețul încălcării unor norme — ci și maturii, femeile și bătrînii înzestrați muzical vor și pot să iasă din rînduri. Antrenarea în competițiile și festivalurile de folclor mai pretențioase le sugerează de altfel și neobișnuita idee a originalității : nu e destul să cînți în lume și să reprezinți corect muzica ținutului natal, important este să fii și altfel decît ceilalți, deosebit chiar față de consăteni :

„Acuma nu prea mai are rost să mai înveți glasuri care-s auzite. Fiecare se trudește să-și facă iele... și nu-i convine să audă glasul la altu'. Și ieu pun preț pe glasurile vechi, că nu-s prea auzite." (I. 32.841, Parva — Bistrița Năsăud, 1985, Floare Rus, 18 ani)

De obicei cîntările încă neauzite sunt fie cele de ultimă oră, fie creațiile stîngace și greoaie ale unor interpreți ambițioși, deciși să se distingă cu tot dinadinsul :

„Și dacă vreau io să cînt ceva nou, cîntecu' miresii sau a ginerelui făcute dă mine, cine... nu-mi dă nime' nici o importanță. Pentru că oamenii îl știu p-ăla vechiu și știe de la radio și de la televizor și pîn' la urmă zice : 'dă-l mă jos d-acolo !'" (I. 32.705, Drăcșănei — Teleorman, 1984, Constantin Andrei, 30 de ani, stabilit în București)

II.B.16. Cîntarea *ritmează viața cotidiană și festivă a satului*. Cîntecele se aud, desigur, oricînd ; ele se întețesc însă în faptul serii, după întoarcerea de la muncă, pe uliță, la cămin, în casele în care se adună tinerii sau vecinii să petreacă sau în care se țin șezători. Cînd cîntecele se împuținează sau se sting, e semn că satul se retrage pentru odihnă.

În sărbătorile mari ale întregii comunități, satul cîntă neostenit, de dimineața pînă la căderea nopții. Se cîntă la Paști, la Crăciun, de Rusalii, la sîmbra oilor, la hram, la spartul tîrgului, la sărbătoarea plugarului ș.a.m.d. ; mai nou cîntă mai puțin oamenii și mai mult pick-up-urile, radiourile, televizoarele și casetofoanele, cu sonorul împins la maximum, într-o înverșunată întrecere de decibeli.

II.B.17. Satul se antrenează în cîntare și pentru *a marca evenimente deosebite din viața comunității* (spre exemplu plecarea tinerlor la armată) *și a indivizilor săi* (încheierea casei unui gospodar, reunirea sărbătorească a unei familii risipite, ziua onomastică a cuiva etc.). Înmormîntarea se subliniază prin tăcere : rudele mortului renunță la cîntare pentru toată perioada doliului iar vecinii pentru ziua funeraliilor și cele următoare. Dar cineva care pregătește de multă vreme un ospăț cu invitați din satele

https://biblioteca-digitala.ro

din preajmă nu îl va decomanda din pricina unei înmormîntări ; se va îngriji însă să nu-l afișeze gălăgios, pentru a nu sfida reculegerea celor din jur.

II.B.18. Orice copil deprinde de timpuriu cîntările satului. Părinții, bunicii, frații, mătușile și alte neamuri îl ajută, socotind în felul lor că muzica are o *funcție educativă* :

„. . . Mă punea mama și tata ; de mică mă-nvăța să cînt." (I. 26.791, Pîrîu Mieri Bernici, localit. neidetif. — Oltenia, 1967, Ana Păunescu, 72 de ani)

„Cînd ieram io mititică, di 7—8 ani, îl cînta /mama/ ; dar cînd ieș' mic înveți mai bine. . ." (I. 6441, Hălăucești — Iași, 1949, Agripina Răducanu)

„Am cîntat multe, multe am cîntat, bunica me m-o învățat. Mă suia pe claie sus și pînă terminam claia învățam. După ce m-am căsătorit mi-am pierdut gura și n-am mai cîntat. Dacă nu le cînți, le uiți." (I. 30.315, Șanț — Bistrița Năsăud, 1972, Veronea Scripeț)

„M-am pomenit de la mama me ; așa ne-nvăța ie cîn' eream mici." (I. 3070, Muncelu Mic — Hunedoara, 1950, Valeria Lala)

În cazul — rar de altminteri — în care nici unul din membrii familiei nu cîntă, copilul prinde cîntările la școală, la vite, la joacă, de la profesori sau de la prietenii de seama sa :

„. . . Di pă la școală-z multe. . . Di pă la școal-am învățat-o, de la colege, cocoane-ale mele." (I. 28.951, Sîrbi — Maramureș, 1971, Ileana Mihnea, 29 de ani)

Cînd dotarea sa muzicală este neglijabilă, copilul renunță treptat la efortul interpretării dar continuă să se familiarizeze cu toate cîntecele satului :

„Cînd ieram copil mă duceam cu vitele, le știam pe toate, dar acuma, nu știu de ce, le-am uitat." (I. 1333, Cîndești — Buzău, 1949, Stanca Dragomir)

II.B.19. Cîntarea este un *complement al vieții sociale ;* toată expunerea de pînă în acest punct aduce probe abundente în acest sens, pe care ar fi inutil să le reiau.

II.B.20. Cît despre *funcția rituală*, aceasta a fost prezentată prin ricoșeu în paragrafele dedicate celorlalte funcții cu care se asociază în mod curent : exorcizantă (I.5.), ergonomică (I.6.), de comunicare și inducere a unor trăiri emoționale (II.A.10.), distinctivă și de afiliere (II.B.12 și 13).

III.21. În principiu, *funcția estetică* acordă mesajului — în cazul de față cîntecului ca structură muzical-poetică — o proeminență relativă în raport cu ceilalți termeni ai comunicării. În cîntarea tradițională, funcția estetică nu ajunge decît rareori să aibă un ascendent incontestabil asupra celorlalte funcții. Ea le asigură însă un dublaj constant, care se exprimă prin grija emițătorilor-interpreți pentru alegerea și cizelarea pieselor executate precum și prin preocuparea receptorilor-audienți de a evalua cîntările pe care le ascultă. Funcția estetică se impune într-adevăr ca dominantă într-o singură circumstanță, și aceea *nespecifică culturii tradiționale : spectacolul de folclor.*

https://biblioteca-digitala.ro

Cu cîteva decenii în urmă, Constantin Brăiloiu era de părere că orice cercetare folcloristică trebuie să producă și un mic tratat de estetică populară, care să dea seamă „de ce le place țăranilor un cîntec sau un mod de a cînta sau sunetul unui instrument și în ce măsură preferințele sunt obștești, în ce măsură concepțiile individuale se afirmă în masa presupusă uniformă a satului." [4]. Din păcate îndemnul său a fost urmat discontinuu și superficial iar studiile de estetică au rămas în faza tatonărilor, așteptînd elaborarea unor chestionare și tehnici de anchetă care să le propulseze. Documentele de teren existente înserează totuși unele repere de analiză și apreciere a cîntecului, pe care le-am abstras și pe care vi le voi prezenta selectiv mai jos. Nu însă înainte de a avertiza că am înlăturat deliberat toate referirile la textele poetice ; firesc este ca acestea să stea în atenția specialiștilor în literatură populară.

Melodiile fac deci obiectul unor considerații analitice și stilistice amănunțite și riguroase în fond, deși confuz verbalizate. Oamenii disting fără greș straturile stilistice „istorice" care subîntind cîntările, chiar dacă prețuirea pe care le-o acordă este diferită :

„Cu cît îi mai noă cîntarea, cu atît îi mai ge valoare. Acuma elea vechi nu mai au nici un rost, să schimbă lucrurile. . . Cin' ieram io copil să cînta un fel de cîntare, cînd am fost mare altele ; după ci ne-am unit cu România altfel, mai ge pîn regat." (I. 8070, Mușca — Alba, 1950, Ion Ponoage)

„Ieste cîntături vechi, da-s mai frumoasă ăle nui." (I. 7617, Ciacona — Macedonia, sic, 1936, Silvia Mlădariu)

Țăranii dispun și de unele norme de judecare a formei arhitectonice a cîntecului și a fiecăreia din secțiunile și liniile sale melodice în parte :

„Nu prea îmi place așa, că și partea întîia și partea doua este la aceiași înălțime, ceva domol. . ." (I. 31.814, Măriuța — Teleorman, 1965, Stan Preda, 20 de ani)

„Nu-i bine, o rupe unde nu trăbue. Nu-l mînă ghine." (I. 7324, Bria, localit. neidentif. — Tîrnava Mică, 1940, Ignat Iustin)

„Vezi cum duce glasu' ?" (I. 3751, Vîrtej — Ilfov, 1943, Ioana Cristea)

„Nu, tu, iar vine-ntors." (I. 4733, Dragoslavele — Argeș, 1943, Maria Ivan)

„Parcă tot așa întoarce o voce. . ." (I. 1019, Butani — Bihor, 1939, Lenuța Moga)

Oamenii știu de asemeni să prețuiască felul ornamentelor, densitatea și distribuția în rîndul melodic, valoarea lor expresivă :

„. . . Sînt unele carie cîntă, da' nu știu întona ; o duc așa driept, io o mai încîrlig." (I. 4891, Șanț — Bistrița Năsăud, 1935, Rodovica Rus)

„Noi încă trăgănăm horile, da' nu așe, cu coturi." (I. 4895, Șanț — Bistrița Năsăud, 1935, Rodovica Rus)

„Îl fac ma jalnic /cîntecul/ (adică, explică culegătorul, cu mai multe ornamente). (I. 1100, Săcădat — Bihor, 1941, Teodor Urs)

---

4. C. Brăiloiu, *Despre folclorul muzical în cercetarea monografică*, în „*Opere/ Oeuvres*", ediție îngrijită și prefațată de E. Comișel, vol. IV, București, 1979, p.. 85.

https://biblioteca-digitala.ro

„/Trebuie cîntat/ cu daică, cu toate măruntelele acolo." (I. 3491, Hotarele — Ilfov, ?, Gheorghe Berca)

Sătenii sunt sensibili la organizarea ritmică interioară și la extensia frazelor în cîntecele rubato :

„Prea ai ghiersu' scurt, mă !" (I. 5661, Sărari — Prahova, 1940, Mitică Hangiu)

„Și băiatu' ălălalt cîntă bine : de din prima dată să răpiede și pă urmă să pierde..." (I. 6967, Petroșnița — Caraș Severin, 1949, Simion Ivanovici și Anica Radu)

„Cîntă mai lung !" (I. 5748, Măneci Pămînteni — Prahova, 1946, Chiva Popa, adresîndu-se unui consătean)

„Glasu' ie sus, da' nu ie-n prelung." (I. 3542, Domnești — Ilfov, 1935, Ion Iancu)

„... mai pă lungit, nu să spune așa repez'." (I. 28.948, Sîrbi — Maramureș, 1971, Elena Opriș, 13 ani)

Țăranii disting timbrurile vocale particulare și sunt conștienți de forța lor expresivă :

„... e un cîntic frumos, cîn' îl cîntă lăutarii ie așa răgușit, frumos!" (I. 5500, Cheia — Prahova, 1938, Gheorghe Filipescu)

Purtătorii de folclor par să aibă opinii clare și în legătură cu calitățile vocale pe care le pretinde interpretarea unui cîntec : culoarea, forța, mobilitatea :

„Moșu' are ton bun !" (I. 1183, Cheia — Prahova, 1938, Isaiia Gonțea, 21 de ani)

„Are o voce tare." (I. 6967, Petroșnița — Caraș Severin, 1949, Simion Ivanovici și Anica Radu)

„Știu că ai melodie..." (I. 450, Vatra — Iași, 1949, Dumitru Turcu, 56 de ani)

„Are și melodie frumoasă (voce frumoasă, n.n.) și știe și cîntece." (I. 5664, Opăriți — Prahova, 1940, Joița Mitică)

„Io nu po' să-i du' glasu-așa bine." (I. 7434, Olteni — Teleorman, 1941, Florea Păsărică, 17 ani)

„Dacă n-am glas, nu pot să-l conduc." (I. 8799, Covăsinț — Arad, 1949, Marioara Petrie, 20 de ani)

În fine, țăranii știu care sunt circumstanțele fizice care avantajează vocile și favorizează obținerea unor efecte sonore speciale :

„Horești mai bine la cîmp. Năpustești glasu' ș-apă să aude șine știe unde." (I. 3889, Cuhea — Maramureș, 1935, Măricuța Căldăraru, 66 de ani)

Oricît de elastice și informe, aceste repere de „analiză structurală" a melodiilor sunt totuși mai clare și mai stabile decît valorile care se atribuie elementelor observate analitic. În circumstanțe diferite, aceeași particularitate — spre exemplu vechimea unei melodii ; un anumit tip de emisie vocală ; o formulă ornamentală — este socotită o calitate sau un viciu, un motiv de apreciere sau depreciere a cîntecului care o pune în evidență. Fenomenul este de altfel firesc : normele și criteriile de evaluare nu pot fi unice și inerte ; ele se modifică și diferențiază — chiar dacă în limite rezonabile — dependent de spațiu, timp, generație, individ.

https://biblioteca-digitala.ro

Din motive obscure, valorizările estetice pozitive și negative vizează consecvent doar cîntecele tradiționale, nu și cîntecele convenționale și romanțele ; în majoritatea cazurilor acestea din urmă sunt socotite mai presus de orice discuție, frumoase, vechi, cu adevărat țărănești. Melodiile de muzică ușoară au însă un alt statut : ele sunt prețuite sau respinse foarte subiectiv, dar în orice caz resimțite ca străine de universul cultural folcloric :

„. . . ie greu de înțeles de ce nu ne plac, de ce nu-z de la noi di-aici." (I. 28.934, Sîrbi — Maramureș, 1971, doi feciori)

III.22. *Funcția de divertisment* este vizibilă din toate unghiurile, atît pentru omul folcloric cît și pentru observatorul culturii populare. Țăranii cîntă pentru a petrece mai plăcut un timp de așteptare :

„Apăi cîntam. . . cîn' meream la moară. . ." (I. 27.943, Cerbăl — Hunedoara, 1954, Mihai Barbură, 76 de ani)

sau un timp afectat unor activități destinse :

„. . . Iel pescuia și mă lua și pă mine cu iel la undiță, și-acolo-mi cînta. . ." (I. 31.814, Măriuța — Ilfov, 1965, Stan Preda, 20 de ani)

Oamenii cîntă de asemeni la muncă :

„Cîntăm să treacă ziua, la lucru. . ." (I. 3997 a, Ieud — Maramureș, 1950, Năstacă Petruș și Mărcuța Vașcu)

„Să veniți cînd ieu lucru și atunci îți vedea cum cînt ieu. Atunci am ieu distracție și cînt, atunș cînt ieu, cînd niș n-am ideie de șine m-ascultă. Atunș cînt, cînd munca mi-e făcută, și așa ie distracția mia." (I. 421, Covăsinț — Arad, 1949, Mihai Balint)

în ceasurile de destindere pe care și le acordă în timpul muncilor aspre ale cîmpului :

„Mai cîntăm cînd hodinim la sapă, la strîns fîn. . . (I. 28.394, Bratovești — Vîlcea, 1963, Cecilia Ghiță și Mariana Niță, 17 ani)

„. . . cîntam pă la lucru, tătă vara pă dial, cîn' ni-i cald, cîn' ni-s obosîț', ne distrăm." (I. 8880, Covăsinț — Arad, 1950, Florița Lucaci, 23 de ani)

și pe drumul de întoarcere spre casă :

„/cînt/ cîn' vin di la coasă, obosît." (28.934, Sîrbi — Maramureș, 1971, un fecior)

Foaie verde rug întins,
De la primărie-n sus
Toate lămbili s-au stins.
Numai la mîndruța mea
Arde lamba ca ș-o stea,
Că știe că viu la ia,
Într-un picior, cum oi putea ;
Obosit și plin de apă,
Cum am picat de la sapă ;
Obosit și plin de lut,
Cum am picat de la plug.

(mgt. 4252 I h, Suțești — Brăila, 1973, Constantin Drogeanu)

În afara divertismentului care însoțește sau intersectează alte activități, există însă și divertismentul ca scop în sine, social organizat :

„Merjem unu' la altu' sara /și cîntăm/, că-i plictisitor așa sînguri." (I. 8826, Covăsinț — Arad, 1949, Iosana Dobrei, 15 ani și Florica Rujescu)

https://biblioteca-digitala.ro

„Mai auzim cîntece de aici, de la nedeie, că venim și noi o dată pe an să ne distrăm." (I. 2816, Roșia — Vîlcea 1950, un grup de fete)

Majoritatea practicilor folclorice ceremoniale sau neceremoniale — logodna, nunta, botezul, claca, șezătoarea, sîmbra, tînjaua, jocul satului ș.a. — includ un episod consacrat exclusiv distracției, episod în care cîntarea deține rolul cel mai însemnat. Totuși, în pofida pregnanței sale, funcția de divertisment nu subîntinde necondiționat orice cîntare.

III.23. Dimpotrivă, *funcția de conservare a unui patrimoniu spiritual comunitar* (regional, național) regizează din subteran orice act de interpretare muzicală. În aparență înnăbușită de celelalte funcții, ea se conștientizează fulgurant și intermitent, ca gest de reiterare sacră a traseului cultural al înaintașilor :

„Ie o cîntare veche... Singur din capu' meu n-o ieșit : din tată-n fiu, din fiu în tată, așa mergi." (I. 155, Covăsinț — Arad, 1949, ?)

„Așa s-o-ndolit lumia. Așa facem și noi cum ne-am trezit." (I. 2, Vîrfurile — Arad, 1936, Lina Neagu)

„Dacă nu muncim și nu cîntăm, înseamnă să murim, căci nu mai scăpăm de necazuri." (I. 5890, Bătrîni — Prahova, 1950, Florica Mîzgoi)

Pentru oamenii satului tradițional, valorile culturii muzicale locale sunt singurele care contează și pe care le perpetuează irațional, dintr-un instinct de conservare care le dictează să acționeze în sensul asigurării echilibrului, confortului și continuității în plan spiritual a existenței lor. Sub influența unor factori exteriori — în special sub presiunea ideilor puse în circulație prin mijloacele difuzării de masă a culturii populare — ei au început însă să-și contemple producțiile și să realizeze, în felul lor, că acestea constituie o parte, măruntă dar de loc neglijabilă și în orice caz vrednică de a fi pusă în valoare, din „tezaurul folcloric" al neamului românesc (mi-am îngăduit aici un clișeu care a prins rădăcini în conștiința și vorbirea locuitorilor de azi ai satelor).

III.24. Funcția de *complement al dansului* a fost tratată într-unul din paragrafele referitoare la funcția ergonomică a cîntării (I. 6.).

*

Registrul funcțional al cîntecului este, fără nici o îndoială, mai cuprinzător decît al tuturor celorlalte genuri muzicale ale folclorului românesc ; el tinde — fără a izbuti pe deplin — să-și suprapună contururile peste cele ale sferei funcțiilor muzicii în general. Funcțiile nu se activează izolat, ci în pachete suplu ierarhizate — mai suplu decît în cazul altor genuri — în care una sau mai multe funcții componente se ridică în poziție dominantă sau se retrag(e), pentru a îngădui ascensiunea altora. Nu există funcții strict specifice cîntecului ; există însă unele care par a se împlini cu precădere în cîntec *dar și* în celelalte genuri lirice (doina și cîntecul de joc) : de echilibrare emoțională, proiectivă, de comunicare-inducere a unor trăiri afective, premaritală. (Muzica vocală lirică se caracterizează între altele, prin prevalența funcțiilor în plan psihologic.) Funcția de comunicare a unui text poetic este liantul cîntecului cu toate genurile muzicii vocale ; iar funcțiile de echilibrare emoțională și de comunicare-inducere a unor trăiri afective alcătuiesc plat-

https://biblioteca-digitala.ro

forma comună întregii muzici. În fine, restul funcțiilor — de afiliere, distinctivă, de solidarizare, de complement al vieții sociale, educativă, estetică, de conservare a unui patrimoniu spiritual — se exprimă în toate formele artistice de tradiție „orală“ ; de fapt ele sunt și cele care intră în joc cu obligativitate cu prilejul oricărei interpretări de cîntec.

În exersarea funcțiilor, structura muzicii este în principiu mai puțin semnificativă decît conjunctura interpretării și interpretul ; doar transformarea cîntecului în obiect de comunicare al culturii de masă poate altera sensibil acest dozaj. Funcțiile se exercită, așa cum arătam, concomitent, în aceeași piesă, în grupaje care se ordonează și reordonează ad-hoc, dependent de întreg complexul de circumstanțe obiective și subiective care condiționează cîntarea propriu-zisă (statutul social, dispoziția cîntărețului, contextul fizic și psiho-social al interpretării etc.). În fond, fiecare act de cîntare este din punct de vedere funcțional un caz unic, irepetabil. O infimă alterare a datelor conjuncturale antrenează alterarea funcțiilor sale sau cel puțin reașezarea lor. Spre exemplu, un fecior însingurat, într-o stare de spirit meditativă, șade cu vitele pe coastă și cîntă, reflectînd la apropiata încorporare și la iubita pe care urmează să o abandoneze. Funcțiile cîntării sale sunt, în ordinea aproximativă a importanței : de compensare a privării momentane de viață socială, proiectivă, de echilibrare emoțională, de rememorare a unor evenimente trecute ; iar în plan secund — un plan pe care interpretul nici nu îl bănuiește — de afiliere, distinctivă, estetică, de conservare a unui patrimoniu spiritual. Zărindu-și în depărtare partenera, tînărul își continuă cîntarea dar îi preface rosturile : funcția de compensare a privării de viață socială se șterge, cea anticipativă își pierde din greutate, se conturează funcțiile fatică și conativă, funcția de echilibrare emoțională se intensifică și și-o alătură, în aceeași poziție privilegiată, pe cea de comunicare a unor trăiri afective. Funcțiile mai puțin proeminente își mențin poziția lor mascată, dar niciodată lipsită de însemnătate.

Unele funcții rezolvă trebuințe imediate ale interpretului (sau interpreților) și ale celor(sau celui) care îi (îl) asistă : funcțiile „psihologice“, funcțiile conativă, fatică, de comunicare și inducere a unor trăiri emoționale, de comunicare a unui text poetic, de marcare a unor evenimente speciale, estetică, de divertisment, de complement al dansului. Acestea sunt în orizontul înțelegerii purtătorilor de folclor ; în urma unui impuls îndemînatic, ei pot ajunge chiar să le formuleze. Alte funcții au o rază de acțiune temporală ceva mai lungă, care pornește din prezent și atinge viitorul apropiat : funcția premaritală, de afiliere, distinctivă, de solidarizare, de ritmare a vieții individuale și comunitare, educativă. O singură funcție vizează satisfacerea unei necesități de anvergură a satului : cea de conservare a patrimoniului său spiritual.

Cîntecul nu se implică în momentele de mare criză din viața individului sau comunității ; funcțiile sale sunt orientate către soluționarea problemelor existenței curente și a unor stări conflictuale voalate sau de intensitate moderată. Această particularitate funcțională îl departajează net de muzica rituală și îl apropie de celelalte genuri ale muzicii în aparență „nelegate de prilej“.

https://biblioteca-digitala.ro

RAPORTURI STRUCTURALE ŞI FUNCŢIONALE CU CELELALTE GENURI ALE MUZICII FOLCLORICE

Funcţiile muzicii sunt reflexul unor trebuinţe spirituale care îşi reclamă împlinirea ; o împlinire în aparenţă spontană, în fapt supusă unor norme ce instaurează corelaţii mobile între necesitatea de a cînta, circumstanţele cîntării şi interpret (condiţionat social şi psihologic). Cîntecul nu preia în exclusivitate aceste funcţii, ci le împarte cu alte genuri muzicale ; pe de altă parte există şi trebuinţe la a căror soluţionare contribuţia sa este infimă sau nulă, trebuinţe care se convertesc în funcţii primordiale ale altor genuri ale muzicii vocale sau instrumentale. Cu alte cuvinte, cîntecul îşi asumă sau îşi dispută cu alte categorii folclorice satisfacerea celor mai multe, dar nu a tuturor trebuinţelor de muzică ale comunităţii tradiţionale. Pentru a face mai explicită această afirmaţie, am aşezat cîntecul într-un tablou al genurilor muzicale ordonate din perspectivă funcţională [1].

Sub raportul structurii muzicale, genurile sunt a. similare (similitudinile mergînd uneori pînă la identitate) (de pildă cîntecul şi cîntecul-baladă ; cîntecul şi unele cîntece rituale ; cîntecul şi unele cîntece de joc), b. înrudite (cîntecul şi cîntecul de leagăn ; cîntecul şi cîntecul convenţional ; cîntecul şi ţîpuritura melodizată ş.a.) sau c. diferite (cîntecul şi melodiile de joc ; cîntecul şi hăulitul ; cîntecul şi colindul de strat vechi etc.). (Am luat constant ca termen de comparaţie cîntecul, pentru a-i pune în evidenţă forma arhitectonică raportată la cea a altor genuri.) Convergenţele şi disparităţile sunt însă aproximative : adoptînd delimitarea existentă a genurilor muzicale folclorice am fost constrînsă să-mi asum şi consecinţele imperfecţiunilor sale. În principiu, departajarea ţine cont de două criterii conexate : funcţional şi structural. Dar în anumite situaţii fie unul, fie celălalt criteriu sunt minimalizate sau excluse din calcul fără nici o justificare logică. Drept urmare unele genuri ajung să subsumeze piese muzicale net deosebite sub raport formal — este cazul bocetelor şi al cîntecelor de leagăn ; iar altele, cu aceleaşi funcţii, sunt separate doar pe baza diferenţierilor lor în plan formal — cazul cîntecelor, doinelor şi cîntecelor de joc. Această inconsecvenţă incomodă va trebui remediată în viitor. Pe de altă parte, cîntecul are vir-

[1] Categoriile a. şi c. (vezi p. următoare) sunt, în anumite puncte, desfăşurate doar pînă la nivelul unor grupaje de genuri ; spre exemplu genurile hibride (a.I) sau cîntecele rituale de nuntă (c.I.1.) Tabloul permite prin urmare completări cu date cunoscute, dar şi posibila atragere a unor genuri muzicale încă nedescoperite.

https://biblioteca-digitala.ro

a) Genuri cu
— funcții apropiate sau identice cu cele ale cîntecului (eventual cu ponderi diferite), caracterizate prin
— aceeași extensie și suplețe a registrului funcțional ;
— frecvența ridicată a performărilor ;
— răspîndirea teritorială generală.

- I. vocale
  - — cîntecul
  - — doina
  - — cîntecul bătrînesc (balada)
  - — jurnalul oral
  - — genurile folclorice de interferență : cîntecul de joc, cîntecul-doină, cîntecul-baladă
  - — genurile hibride (mediatori între muzica folclorică și cea „înaltă"): cîntecul convențional, romanța populară și romanța de autor, cîntecul suburban, șlagărul de revistă, operetă, muzică ușoară etc.
  - — cîntecele din repertoriul copiilor
- II. instrumentale
  - — versiunile instrumentale ale genurilor de mai sus (mai puțin ale pieselor din repertoriul copiilor [2])

b) Genuri cu
— registru funcțional mai îngust, dar integral subsumat celui al cîntecului ;
— mobilitate funcțională mai redusă (legare mai fermă de prilejuri);
— frecvență ridicată a performării în contextele recomandate ;
— răspîndire teritorială generală (A) sau limitată (B)

- A. cu răspîndire teritorială generală
  - I. vocale
    - — strigătura la joc (formele ei melodizate)
  - II. instrumentale
    - — melodiile de joc
- B. cu răspîndire teritorială limitată
  - I. vocale
    - — țipuritura
    - — cîntecul de strigat
    - — cîntecul de băut
    - — hăulitul
    - — huhurehitul
  - II. instrumentale
    - — muzica-suport a genurilor din categoria b.B.I. [2]
    - — semnalele de bucium

---

2. Versiunile instrumentale ale genurilor de esență vocală (cîntecul, doina, cîntecul bătrînesc ș.a.) suprimă sau atenuează funcția de comunicare a unui text poetic, îngrădindu-și în acest fel registrul funcțional.

https://biblioteca-digitala.ro

c) Genuri cu
— registru funcţional interferent cu al cîntecului dar mai îngust şi rigid (legare strînsă de prilejuri);
— frecvenţă scăzută a performării în contexte obligate ;
— răspîndire teritorială denivelată

- I. vocale
  - 1. muzica rituală din „ciclul vieţii"
    - — cîntecele rituale de nuntă
    - — cîntecele rituale funebre (inclusiv bocetul)
  - 2. muzica rituală din „ciclul calendaristic"
    - — cîntecul ritual de seceriş
    - — cîntecele rituale din cadrul altor obiceiuri de muncă (paparudele, lazărul etc.)
    - — colindul
    - — cîntecul de stea
    - — cîntecele rituale de înnoire a anului din repertoriul copiilor
    - — etc. . . . .
- II. instrumentale
  - 1. din „ciclul vieţii"
    - — variante instrumentale ale unor genuri vocale din categoria c I.1.
    - — alte cîntece rituale specific instrumentale
  - 2. din „ciclul calendaristic"
    - — eventualele versiuni instrumentale ale genurilor categoriei c. I.2.
    - — alte genuri specific instrumentale

https://biblioteca-digitala.ro

tutea unică de a prelua, acomoda și integra în tiparele sale structuri specifice tuturor celorlalte genuri (colind, melodie de joc, țîpuritură etc. și chiar hăulit și semnal de bucium). Adaptările structurale depline îi permit să-și construiască un liant interior cu toate categoriile muzicale; iar cele incomplete — care se traduc prin genurile de interferență : cîntecul de joc, cîntecul-doină ș.a. — îl înconjoară cu punți de acces către exterior, către celelalte genuri.

În muzica satelor, poziția cîntecului a fost, în toată perioada anilor 1900—1985 — dominantă. Ea s-a deteriorat întrucîtva doar în a doua parte a intervalului, dar în favoarea unui gen pe care cîntecul îl alimentează în bună parte : cîntecul de joc. Proeminența cîntecului a decurs și decurge din aplitudinea registrului său funcțional, numărul și diversitatea prilejurilor de interpretare, frecvența execuțiilor, cantitatea de itemuri diferite pe care le subordonează, varietatea stilurilor muzicale subiacente, cuprinderea și varietatea repertoriilor în care se grupează piesele sale alcătuitoare.

Prilejurile de interpretare și registrul funcțional au făcut obiectul considerațiilor din capitolele „Prilejurile și normele cîntării“ și respectiv „Funcțiile cîntecului și ale cîntării“. Frecvența particulară a performărilor se poate dispensa de orice demonstrare. Celui care ar pune-o la îndoială îi reamintesc de altfel că în arhiva de folclor a Institutului de etnografie și folclor aproximativ o treime din piesele înregistrate sunt cîntece; chiar dacă proporția nu o reflectă foarte corect pe cea reală, ea nu o poate totuși deforma în exces. În legătură cu numărul de piese distincte pe care le polarizează genul — aș spune infinit dacă atributul nu ar părea emfatic și dacă mi-ar fi cu putință să-l justific aici — volumul de față stă ca o primă și deocamdată foarte modestă mărturie.[3]. Îmi rămîne să aduc în discuție stilurile muzicale care subîntind melodiile și componența repertoriilor de cîntece. Aceste probleme vor fi însă abordate acum parțial și provizoriu. Voi reveni asupra lor în volumele următoare, după ce voi fi acumulat argumente suficiente pentru a le pune convingător în lumină. Îmi va reține în continuare atenția doar modul și măsura în care purtătorii de folclor percep stilurile „istorice“ sau uzează pur și simplu de ele fără a reflecta.

---

3. Tipologia cîntecului este de altfel departe de a fi modalitatea cea mai avantajoasă de evidențiere a multitudinii de itemuri distincte care cad sub incidența genului. Acest oficiu îl pot face mai degrabă „resturile“ demersului de tipologizare, piesele provizoriu îndepărtate din tipologie (vezi capitolul *Sistematizarea tipologică a cîntecului).*

https://biblioteca-digitala.ro

STILURILE „ISTORICE" ALE CÎNTĂRII

„Amu îm' pare că-z mai mîndre eistea de-acu'. Poati că di ce-z nouă..." (Anuţă Pop, Breb — Maramureş, 1972)

Stilurile muzicale ale cîntărilor româneşti s-au conturat pe coordonatele timp, spaţiu, comunitate, personalitate umană. Există deci stiluri determinate istoric, teritorial, social şi individual ; stilurile „istorice" şi „teritoriale" sunt însă cele care au beneficiat de o cristalizare şi fortificare superioare. Mă voi opri aici asupra celor dintîi, a căror examinare din perspectiva purtătorilor de folclor îmi este îngăduită de o documentaţie relativ bogată şi relevantă.

Etnomuzicologia românească a reperat, denominat şi teoretizat (sau mai degrabă a descris sumar) patru stiluri istorice : vechi, premodern, modern şi nou (ultimul, în curs de limpezire în practica folclorică, nu va fi luat în consideraţie) [1]. Ele nu s-au dislocat în ordinea apariţiei, ci s-au prelungit, au coexistat şi coexistă în continuare în dispersie pe întreg teritoriul românesc sau, în amestecuri diferit dozate, în aceeaşi unitate teritorială, în repertoriul tuturor generaţiilor şi al fiecărui cîntăreţ în parte.

Stilul vechi se actualizează prin melodii de cîntec cu ambitus redus, profil rezistent în esenţă dar lesne alterabil în detalii, ornamentaţie densă şi complexă, structură ritmică dependentă în principal de *parlando rubato* sau *gusto silabic,* tempo de execuţie larg şi liber. Melodiile sunt cîntate cu voci de piept puternice aspre, colorate eventual cu atacuri de glotă. Forma lor arhitectonică este fie concisă — altcătuită din unul, două, maximum trei rînduri melodice diferite — fie extinsă şi ceva mai elastică, apropiată întrucîtva de a doinelor din care este posibil să fi provenit.

Cîntecele de stil modern se caracterizează prin ambitusul melodic simţitor extins, profilul melodic ceva mai inflexibil, ornamentaţia mai simplă şi rarefiată, ritmul divizionar sau bazat pe pulsaţia constantă a unui timp unic, execuţia mai mişcată, forma arhitectonică relativ complexă dar în acelaşi timp şi stabilă. Ele sunt interpretate cu timbruri vocale mai impersonale şi puţin diferenţiate regional.

Cîntecele de stil premodern combină în proporţii aleatorii particularităţile stilurilor vechi şi modern.

---

[1]. După ştiinţa mea, Paula Carp este cea care a încercat o primă circumscriere a stilurilor istorice ale cîntecului (vezi P. Carp, Al. Amzulescu, *Cîntece şi jocuri din Muscel,* op. cit., p. 37—39).

https://biblioteca-digitala.ro

Un stil se exprimă prin a. melodii cu configurație specifică, b. melodii „neutrale“, care i se afiliază doar prin particularitățile superficiale conferite de interpretare (emisie vocală, mod de ornamentare ș.a.) și c. melodii preluate din alte stiluri (de obicei cel imediat premergător) și metamorfozate în vederea integrării.

Către începutul secolului balanța înclina pretutindeni în favoarea stilului vechi și a cîntărilor specifice lui. Azi stilul modern este cel care s-a instalat neșovăielnic — dar, evident, tot provizoriu — pe poziții de forță. Stilul vechi s-a retras în special în cîntecele bătrînilor, pe care noile generații pun puțin preț. Atașamentul vîrstnicilor pentru stilul vechi se explică doar în parte prin aceea că el era dominant sau încă în plină vigoare în anii tinereții lor ; de altfel faptul nici nu este întotdeauna adevărat. Probabil că stilul are un ce așezat și introvertit care li se potrivește, îi satisface ; dovadă că, maturizîndu-se, foștii tineri încep să și-l apropie pe nesimțite ; dacă n-ar fi fost așa, stilul vechi s-ar fi irosit de mult.

Desigur că purtătorii de folclor nu concep stilurile muzicale, un asemenea gest depășește puterea sau poate preocupările lor de abstractizare și generalizare. Ei le percep însă și sunt capabili să indice unele repere de care se slujesc pentru a le distinge :

„Să cîntă muierili bătrîne și acuma cu *ri* și *rie*. Acuma ăscia tinere să rîd că cîntă șelea bătrîne cu *rie*. Muierili bătrîne s-o rușinat și acuma nu mai cîntă așa.“ (I. 12, Sîmbăteni — Arad, 1936 ; Sofia Văsi, sic,) [2].

„Mai dinainte să cîntă numai' tărăgănat', 'di jeli' și 'ca la nuntă. La glasu' trăgănat să spunė di două uori vorbele.“ (I. 29.144, Bilca — Suceava, 1971, Varvara Muntean, 64 de ani)

„/Cîntecele bătrînești/ sunt mai tărăgănate ; și cari să cîntă la radio mai tărăgănate sînt to' mai vechi.“ (I. 29.408, Cociuba Mare — Bihor, 1971, Nistor Moise, 58 de ani)

„Cu noduri, noi nu considerăm cîntec aista. Noi zicem că muierile astea nu știu cînta. Nu mi-o plăcut cum cîntă cu noduri.“ (I. 33.278, Zalău — Sălaj, 1985, Lenuța Petruș, 25 de ani)

Dar oamenii disting stilurile mai degrabă prin intermediul melodiilor care le întrupează, melodii pe care le clasifică neșovăielnic în vechi și noi :

„E vechi, asta-i de la strămoși încă chiar !“ (I. 1263, Feldioara — Brașov, 1949, Ana Taus, — vorbind despre o melodie ardelenească de stil vechi)

„Puține voci îs bătrînești !“ (I. 1479, Cîndreni — Suceava, 1938, Ioana Candrea)

„Acelea bătrîne, ăștia tineri nu le învață. Care face armata aduce din armată, și acele le-a lăsat. Astea noi numa' ei le pot cînta.“ (I. 3885, Cuhea — Maramureș, 1935, Ștefan Mareș, 70 de ani)

Vechimea melodiilor este o chestiune mereu la ordinea zilei, la care purtătorii de folclor se referă frecvent și cu multă siguranță ; numai că problema lor nu este reductibilă la cea pusă aici în discuție : cîntecele

2. *ri* și *rie* sunt sufixuri de completare a versurilor catalectice utlizate exclusiv în stilul vechi.

https://biblioteca-digitala.ro

care circulă de multă vreme nu sunt obligatoriu arhaice, vechimea stilurilor nu este tot una cu vechimea melodiilor. De altfel atributul „vechi" are înțelesuri diferite pentru oameni de vîrste deosebite. În fine, cîntecele intră și ies din modă în ritmuri tot mai alerte iar uzura morală și abandonarea lor provizorie este interpretată ca indiciu de vechime :

„Ce trăiești, tot se schimbă. Dacă se usucă unu' apar altele noi." (I. 6374, Hălăucești — Iași, 1949, Aneta Omușoru)

„Cîntecele ierau mai schimbate ca acum. Cele vechi să urăsc, vin altele... Cîntecele to' s-o prefăcut înșet, înșet..." (I. 6203, Hălăucești — Iași, 1949, grup cu componență neprecizată)

„Un cîntec nou ține un an, doi, pînă să iasă altu' și iel să fie vechi." (I. 28.384, Bratovești — Vîlcea, ?, Cecilia Ghiță și Mariana Niță, 17 ani)

„La un an, cîntecu' să-nvechește. Ies mereu alte cîntărețe, alte cîntece frumoase... Mie dacă îmi place cîntecu' îl cînt mereu. Se numesc cîntece vechi, da' cine cîntă tot le cîntă, da' mai rar... Cînd iesă alte cîntece noi, ale vechi nu să mai cîntă, că alea noi îs mai frumoase." (I. 26.287, Tomulești — Teleorman, 1966, Vasilica Olteanu, 19 ani)

„/Cîntecul ie mai vechi, ge anu' trecut, pe vară ; s-a cîntat mult timp și la clăci. Acuma a gevenit alte cîntice mai noi, să schimbă cîntecele." (I. 4169, Boca — Mehedinți, 1950, Maria Croicea, 21 de ani)

„Mult nu ține un cîntec. Două-trei luni, mai mult nu. Iesă altele noi, din ce în ce mai frumoase." (I. 26.659, Gura Teghii — Buzău, 1966, grup de fete)

/Cîntecul/ îl știu de la un fișior de-aiși din sat /.../, l-am învățat acum tri ani. Înainte s-o cîntat, acuma nu să mai cîntă, acuma s-o înființat alte cîntări, nu să mai obișnuiește." (I. 8926, Covăsinț — Arad, 1950, Dumitru Brașovan, 18 ani, și Luca Petru, 18 ani)

Pe la începutul secolului, perindarea cîntecelor prin modă pare să fi fost mai puțin vijelioasă :

„Tot pin' 26 să cînta ista mult. Chiar la nunta me l-o cîntat muzîcanți, ș-o plîns oaminii. Iera unii care trebuiau și pleșe la armată și de așeia plînjeau. Cam pin '22—'23, atunș o-nșeput a să cînta. Nu să mai cîntă de pin '34—'35. Ieu le mai cînt la băieț', sara." (I. 6434, Hălăucești — Iași, 1949, Nicolae Lungu)

„E, s-o cîntat vo șinș ani de zile aista. Din '20 pînă pin '26 ; și cînd ieram căsătorit să cînta la nuntă." (I. 6359, Hălăucești — Iași, 1949, Nicolae Lungu)

De fapt, omul folcloric și cercetătorul culturii populare măsoară vechimea cîntecelor cu „unități" deosebite, și unele și altele neetalonate. Cel dintîi punctează timpul cu evenimentele propriei existențe — plecarea la armată, însurătoarea, nașterea unui copil, moartea unui părinte ș.a. — și evaluează vîrstele cîntecelor în raport cu acestea. Folcloristul caută jaloane cronologice în stabilizarea sau devenirea structurilor muzicale, frecvența relativă a performării, migrarea melodiilor ș.a.m.d., fenomene care se produc la intervale neregulate, imprevizibile, care depășesc durata de viață sau putința de observare a țăranului. Motiv pentru care cel de-al doilea tratează întotdeauna cu circumspecție informațiile culese pe teren, le confruntă cu cele pe care le deține din alte surse, le omologhează sau respinge și le interpretează din propriul său unghi de

https://biblioteca-digitala.ro

vedere. Spre exemplu o relatare ca cea de mai jos, consonantă cu numeroase alte informații culese de teren sau desprinse din alte documente, trebuie reformulată cu precauție :

„Asta de mult o știm, din bătrîni, o cîntă care o știu.“ (I. 8926, Covăsinț — Arad, 1950, grup de feciori, referitor la romanțele de autor „Eram tînăr cu speranță“, „Era o seară lină“, „De-ar ști luna să vorbească“.) Căci este evident că vechimea melodiilor în discuție este mică în valoare absolută, poate chiar mai mică decît a melodiilor de strat modern din zonă.

Următoarea mărturie, privitoare la cîntecul clasic sud-ardelenesc de strat vechi „Crești pădure și te-ndeasă“ (vezi piesa nr. 31 din tipologia de față) :

„/Este/ din bătrîni, de cînd o fost moșu' june.“ (I. 8923, Covăsinț — Arad, 1950, Liviu Colf)

poate fi acceptată cu o rectificare : melodia circula în sat cu mult înainte de nașterea „moșului“ informatorului.

În fine, declarația bătrînei Zamfira Puha, prețioasă confirmare a unor supoziții sugerate de parcurgerea tuturor culegerilor bucovinene timpurii, poate fi preluată cu un singur amendament : „înainte“ înseamnă de fapt în preajma primului război mondial :

„Înainte iera un glas tărăgănat, care se cînta la hramuri, la cumetrii, la pomeniri... La nuntă să cînta în altu fel, glas de nuntă, care acuma se cîntă pieste tot. Ieu cîn' m-am ridicat cu astea m-am ridicat/.../ Alte glasuri au început să vină după războiu' mondial (1918, nota culegătorului). Ierau aduse de prin regat. Cam di pi la Timișoara, cam di pi la Banat s-a adus și după războiu' aiesta...“ (I. 29.174, Bilca — Suceava, 1971, Zamfira Puha, 62 de ani)

În aprecierea vechimii unei melodii, derutant pentru omul folcloric este între altele și faptul că unele cîntări pierdute revin în modă în versiuni remaniate, înnoite :

„Era știut denainte, s-a tăt refăcut, s-a schimbat, acuma tăt ies din nou.“ (I. 9039, Coșbuc — Bistrița Năsăud, 1950, Ana Zăgrean, 31 de ani)

„/Cîntecul/e/ nu tocmai vechi așa... e vechi, da' a ieșit iar de vo douăzeci de ani.“ (I. 8366, Clejani — Giurgiu, 1949, Gheorghe Moțoi și Pîrvan Răgălie, lăutari la vîrsta maturității) Apoi aceiași informatori precizează, în legătură cu alt cîntec : „Din bătrîni, și l-am scos noi nou. Dă vro cinci ani să cere.“ (I. 8366)

„I di la bătrîni /cîntarea/, numa' noi am luat-o noă ; ăștia-s cîntări vechi, s-o anulat și acuma iară s-o luat.“ (I. 9926, Covăsinț — Arad, 1949, Florica Rujescu și tatăl ei)

„Îi cîntec bătrînesc, da' îi inventat acuma. L-a uitat, șî noi l-om descoperit iar. Bătrînii ș-a adus aminte, și tineretu'...“ (I. 6099, Boghicea — Neamț, 1949, grup de băieți)

„Ie din bătrîni, l-am făcu' din vechi nou.“ (I. 4173, Boca — Gorj, 1950, Săndica Cățan, 22 de ani)

„Toate cîntecile-astea de ies noi a fost vechi odată.“ (I. 5899, Bătrîni — Prahova, 1950, Florica Mîzgoi)

Vîrstnicii și o parte a maturilor sunt profund atașați de cîntările de altă dată ; cele proaspăt „ieșite“ le par nu numai urîte, dar și inaccesibile :

https://biblioteca-digitala.ro

„A ieși' cîntece, da' nu po' să le-nveți. Înainte învățai un cîntec dă-z mergea la inimă. Acu' nu mai cîntă cu 'frunză vrede'." (I. 7398, Olteni — Ilfov sau Teleorman, 1941, Florea Păsărică, 17 ani)

„Acuma ce, cîntă cîntice? Cîntă boșloave, niș nu sînt cîntice!" (I. 3658, Crivăț — Ilfov, 1939; Maria Rotaru, 47 de ani)

„... D-alea vechi, bătrîneș'; îs mai faine." (I. 7325, Bria, localit. neidentif., Tîrnava Mică, 1940, Iustin Ignat)

„Doamnă, ista-i vechiu, nu-i nou. Vă spun că ieram fată cînd se cînta... Și acuma se cîntă, femeile care-s mai în etate." (I. 9021, Coșbuc — Bistrița Năsăud, 1950, Ana Zăgrean)

„Asta-i chiar vechiu, cîntecu'... Bătrînele obișnuiesc să-l cînte." (I. 7347, Ighiș — Sibiu, 1949, Safta Boicu)

„Asta-i di cînd am fost ieu fată. Îi vechi di tăt, vechi. Da' mii-m' plăci, că-i frumoasă. D-apăi ălia vechi parcă-s mai frumoși." (I. 149, Covăsinț — Arad, 1949, Cati Păcurar, 40 de ani)

„— Cîntă noi, dgi-acuma!
— Nu-m' place mie d-acelea!"
(I. 3226, Rîșculița — Hunedoara, 1946, Maria și Treja Cian)

De altfel, marginalizați social, cei foarte bătrîni nici nu mai au ocazia să audă și să învețe cîntările noi:

„Sînt glasuri bugăt, da' mai noi, ieșite acuma, da' io n-am ieșit în lume așa mult." (I. 26.536, ? — Maramureș, 1966, Măria Costin, 77 de ani)

Vîrstnicii și maturii conservatori trec drept depășiți și se consideră ei înșiși ca atare. Pentru a nu se afișa în această ipostază, ei își feresc cîntările împuținate de auzul celor care dau tonul în viața muzicală a satului:

„Bătrînii nu prea cîntă, azi nu să mai cîntă alea din trecut." (I. 6832, Chinija — Bistrița Năsăud, 1949, Ion Binea)

Unii din ei se deprind cu cîntecele moderne și ajung să le îndrăgească, chiar dacă nu le stă în puteri să le interpreteze:

„Amu îm' pare că-z mai mîndre eistea de-acu'. Poati că di ce-z nouă..." (I. 30.471, Breb — Maramureș, 1972, Anuță Pop, 45 de ani)

Pe de altă parte există și tineri care prind drag de cîntările patinate de vreme:

„Bătrînele obișnuiesc să-l cînte. Dar nouă ne place foarte mult cîntecu'!" (I. 7347, Ighiș — Sibiu, 1949, Sofia Boicu)

„Îi bătrînesc /cîntecul/, da-l cîntă și tineretu'." (I. 8933, Covăsinț — Arad, 1950, Aurel Ignat, 19 ani)

„Ista ie bătrînesc. Îl știu toți tinerii." (I. 5023, Șieuț — Bistrița Năsăud, 1950, două femei, 19 și respectiv 27 de ani)

Altfel, cîntările bătrîne intră în fondul pasiv, o anticameră a morții de unde doar o refacere energică urmată de propulsarea prin modă le mai salvează:

„Mai știu o horă, da' nu-i vie, îi moartă...(?) Nu-mi vine mie să cînt." (I. 29.754, Vîrciorog — Bihor, 1972, ?)

„Din bătrîni așa, ne uităm, că vez' că jin tăt altele." (I. 4894, Șanț — Bistrița Năsăud, 1935, Maria Cîmpan, 19 ani)

Căci majoritatea tinerilor și o bună parte a maturilor au o preferință exclusivă pentru cîntecele moderne și le tratează pe cele vechi cu un nedisimulat dispreț:

https://biblioteca-digitala.ro

„Numai babili știu cîntici băbești." (I. 1504, Poiana Stampei — Suceava, 1938, Cristofilda a Măriei Cristof)

„Bunica mea cînta cîntecu-ăsta. Da' mai dezgropăm morții, doamnă? Parcă are-o melodie de mort... Îmi plac cîntecele mai asaltate, mai arțăgoase, mai oltenești." (I. 3819 și 3821, București, 1950, Jeni Diaconescu)

„Cam tot nou, nou, cer tinerii ăștia. Un cîntec, două ; dacă sunt nouă, să li cînți toată ziua, ei sînt mulțumiți." (I. 6348, Hălăucești — Iași, 1949, Mihai Gurgu, lăutar)

„Ierau cîntece vechi, care astăz' nu-s mai cîntă... Astea noi sîn' mai frumoase." (I. 6258, Hălăucești — Iași, 1949, Petre Brudaru, 27 de ani)

„Nu să mai cîntă acum decît d-aștea moderne, care apar la plăci... Să cîntă șî din alea de la radio șî televizor." (I. 30.804, Iteu Mare — Bihor, 1973, Silvia Haiduc, 39 de ani)

„Cum iesi-un cîntec, să cîntă, să cîntă, îi drag, și alilalti rămîni-n urmă." (I. 6070, Muncel — Neamț, 1949, Maria Găleată, 50 de nai)

„Ce-i mai nou ne place ; ce-i vechi nu ne place." (I. 28.933, Sîrbi — Maramureș, 1971, grup de fete și femei)

„Bătrînii cam astea le cîntă. Tinerii cîntă ce o ieșit acuma nou." (I. 6278, Hălăucești — Iași, 1949, Ileana Gheorghe)

„... nu să mai aude pin sat, aista-i cîntec di mult ; mai lăsăm și noi pe-aistea vechi să-nvățăm altili ieșite noi." (I. 3359, Ineu, localit. neidentificată — Iași, 1949, patru fetițe, 9—11 ani)

„Niș' nu-nvăț d-aștia. Is bătrîne, nu-m' plac !" (I. 6943, Seveni localit. neidentif. — Orșova, 1946, Iosif Nicoară, 17 ani)

„Nu, nu vechi ! Nu-s frumoasă vechi !" (I. 1807, Soceni — Caraș-Severin, 1936, un flăcău, 20 de ani)

„Nu mai ie frumoase cîntecele alea vechi." (I. 5481, Valea Stupinii — Prahova, 1938, Lina Soare)

„Mnie nu-mi place dgeștea dgi la păduri (adică vechi locale, comentează culegătorul) ; mnie-m' plac dgi dgioc și cînteșe așa, dge țară (moderne n.n.)." (I. 3084, Ilia — Hunedoara, 1948, Catița Tămaș, 26 de ani)

O parte din aceste consemnări trebuie privite cu prudență : ele se referă la cîntece în general și nu la muzica acestora. Or componentele melodică și poetică ale cîntecelor sunt interșanjabile (cu anumite îngrădiri care vor fi enunțate în capitolul „Versul și vorbele"): glasurile — fie ele vechi sau noi — pot constitui suportul oricăror poezii, iar versurile se pot însoți cu orice glasuri. Repulsia sau nepăsarea tinerilor față de cîntecele bătrînești și a vîrstnicilor față de cele de ultimă oră va fi putut fi motivată de tematica poetică inadecvată gustului unei generații sau alteia și nu atît de calitățile melodiilor :

„Acu ! Îl spuneam ieu la fetili estea, da' nu vor să învețe/cîntecul/, rîd : zic că ce-i aia 'nichiniță' ?" (I. 4198, Boca — Gorj, 1950, Maria Băleanu, 58 de ani)

„Amu îm' plac mai mult ca fetele tinere, de șoferi, cîn' le-aud." (I. 30.471, Breb — Maramureș, Anuță Pop, 45 de ani)

https://biblioteca-digitala.ro

Cîntecul la modă, în mintea și pe buzele tuturor sătenilor, trebuie să aibă ceva cu adevărat nou — în structura și stilul melodiei, în maniera de interpretare dar de preferință în versuri —, ceva care să-i confere o notă de actualitate :

„Iei, oamenii, caută actualitățile. Caută. Iel, spre exemplu, a venit la București, sau chiar așa, că viața noastră ie dulce, ie bună față de viața din trecut, și iel simte nevoia de altceva, chiar dacă populara noastră veche ie bună. Și-a luat mașină, ie pă undeva funcționar sau cine știe în ce domeniu lucrează, vrea altceva. Chiar dacă nu poate iel să facă. Da' iel vrea ceva nou, și noi (cîntăreții, n.n.) tre' să-i întrebăm pă fiecare... Adu, domle, noutăți, chiar dacă nu ie bine făcute, chiar muzical, da' cel puțin ca aspect ceva mai nou, mai... Chiar despre țară, despre problemele contemporane, nu s-au atins chiar. Toată lumea zice 'glie' și... numai așa !“ (I. 32.704, Drăcșănei — Teleorman, 1984 ; Constantin Andrei, 30 de ani, stabilit în București, muncitor și „artist amator“)

„L-am auzit și eu de pe la alți prieteni, de prin alte părți, cînd eram în militărie ; da' eu l-am modificat (sub raportul textului poetic, n.n.), ca să fie mai plăcut pentru bătrîni. Cînd te-aud bătrînii cîntîndu-l p-ăsta, le rîde mustața.“ (I. 1251, Întorsura Buzăului — Covasna, 1949, Cristea Traian, probabil lăutar)

O singură opinie divergentă, notată cu cîteva decenii în urmă :

„/În cîntecele noĭ/ numa' glasurile sunt înschimbate, da' vorbele sunt toate din bătrîni.“ (I. 1011, Butani — Bihor, 1939, Lenuța Moga)

Pentru purtătorii de folclor, stilurile istorice nu există deci decît ca atribute ale cîntărilor mai vechi sau mai noi ale satului. Cîntările arhaice, socotite în general perimate, se grupează cu deosebire în repertoriul bătrînilor pe care maturii îl preiau trunchiat, pe măsură ce înaintează în vîrstă. Cele noi, angajate într-o cursă acerbă fără punct terminus cu cele mereu mai noi, sunt vehiculate de tineret. Repertoriile de cîntece se împrospătează rapid și în aparență radical, antrenînd și prefacerea stilurilor muzicale. Cîntările abandonate se sting sau reînvie pe neașteptate în straiele înnoite ale zilei ; o dată cu ele, comunitatea rurală recuperează și unele elemente ale stilurilor precedente, alunecate în desuetudine. Primenirea prevalează însă net asupra conservării : dezarticulate, în parte refolosite și în parte aruncate în pubela istoriei, stilurile vechi pierd treptat orice șansă de a-și redobîndi vreodată integritatea și tăria.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA ŞI POEZIA („viersul şi vorbele")

„Spune tu, mamuță, o cîntecă d-astia bătrînești. Trebă și vorbele, da' și ghiers". (Maria Șuibea, Întregalde — Alba, 1931)

Pentru oamenii folclorici, cîntecul pare a fi o entitate ale cărei componente — muzica și poezia — nu pot ființa una independent de cealaltă :

„Nu-i niș un cîntec fără vuorbe." (I. 6884, Jtioara — Caraș Severin, 1938, Maria Dunea)

„În vorbe ie greu, foarte greu, nu sun' obișnuit să le spun le nimenea, da' dacă vine-n glas po' să zic." (I. 1015, Bratca — Bihor, 1939, Lupu Lal ; culegătorul îi ceruse să dicteze versurile.)

„Ieu cînd cînt îmi aduc aminte cuvintele. Dacă stau numai să le spun vorbele, mă încurc." (I. 26.287, Tomulești — Teleorman, 1966, Vasilica Olteanu, 19 ani)

„Io cred, cît ar fi dă bun un cîntăreț tot nu-ș aduce aminte vorbele pînă nu cîntă." (I. 7558, Olteni — Ilfov, 1950, Tita Sfetcu)

Credința în indestructibilitatea conexiunii muzicii cu poezia are, așa cum voi arăta mai jos, temeiuri mai degrabă evidente decît infailibile. Țăranii și-o exprimă uneori atît de hotărît poate și pentru că circumstanțele anchetei îi determină să se gîndească exclusiv la cîntecul vocal ; or forma cea mai tipică, mai naturală de existență a acestuia este într-adevăr poezia melodizată. De altfel oamenii cred în obligativitatea asocierii în cîntec a muzicii cu poezia în general, nu a unor melodii și versuri anume ; căci pe cît de strînsă este — sau mai curînd pare a fi — îmbinarea celor dintîi, pe atît de mobilă este articulația ultimelor. Melodiile și versurile populare concrete sunt interșanjabile, o calitate pe care purtătorii de folclor o percep foarte limpede și de care uzează fără rețineri :

„La noi orici milodie-i bunî, că mărg vorbele oricari." (I. 29.687, Ineu — Bihor, 1972, Teodor Maricaș, 53 de ani)

„Pă orșîce glas, care-i mai frumos, îl cînț'. Am învățat-o cîn' ieram fată și aveam drăguț." (I. 9182, Cerișor — Hunedoara, 1950, Maria Vinca, 26 de ani)

https://biblioteca-digitala.ro

„. . . îi unim și alte vorbe (din alt cîntec, n.n.) dacă vrem să-l cîntăm mai lung." (I. 9183, Cerișor — Hunedoara, 1950, Maria Ticula) [1]

„N-are glasu' lui, cum vrei să-l cînți. . . Fel și care glas, care poți mai bine." (I. 9233, Cerișor — Hunedoara, 1950, Cosana Poanta, 29 de ani)

„Se cîntă pe fiece glas. . . Șe glas vrei." (I. 9190, Cerișor — Hunedoara, 1950, Domnica Poanta, 41 de ani)

„Nu-i glas ales, să-l cînți numa-ntr-un loc ; cîn' îz vine un glas în minte, îl cînți p-ăla. Și la cîmp îl cînți." (I. 9211, Cerișor — Hunedoara, 1950, Panciu Vinca)

„Pă fiece glas poț s-o zîc." (I. 3138, Muncelu Mare — Hunedoara, 1946, Salomie Dumuță)

„Să cuprind cîte vorbe voiești." [2] (I. 4889, Șanț — Bistrița Năsăud, 1935, Elena Timiș)

„Apîi orice melodie o poți cînta la ie. . . Atunci nu conta melodia, cîntam doo-tri p-aceiași melodie /. . ./ Alegi melodia oricum, care-ți place." (I. 30.315, Șanț — Bistrița Năsăud, 1972, Veronica Scripeț)

„Pîi pă orce verș." (I. 9028, Coșbuc — Bistrița Năsăud, 1950, Măriuca Sandu)

„Hori ai horit cîte ai vrut pă glasu' ăsta. . . Și glasu' ăsta /. . ./, poți să horești ce vrei pe el." (I. 26.528, Mara — Maramureș, 1966, Măria lui Buha, 75 de ani)

„La melodia asta pot cînta o sută de vorbe. . ." [3] (I. 6870, Măru — Caraș Severin, 1937, Simion Țunca)

„/Versurile acestea/ le cînt pe melodii tot dîn astea naționale. Nu are fiecare melodia lui adevărată, îl pot băga pe orice melodie. . ." (I. 2804, Părău — Gorj, 1950, indescifrabil)

Interșanjabilitatea melodiilor și textelor poetice este una din proprietățile esențiale ale muzicii vocale care își găsește cea mai deplină exprimare tocmai în cîntec. Premisa sa este structura versului popular românesc cîntat, vers care cunoaște doar două alternative metrice : octosilabul și hexasilabul trohaic [4]. Întîiul precumpănește fără echivoc ; cel de-al doilea, mai arhaic și de altfel palid reprezentat în cîntec, este azi în orizontul a două tendințe cu aceeași finalitate destructivă : de stingere sau de hipertrofiere și atragere în tiparul octosilabic dominant. 90—95% din melodiile și versurile de cîntec ale ultimului secol sunt prinse în rețeaua seriei de opt unități cu patru accente în distribuție simetrică și regulată. Planul metric simplu și unitar nu ridică nici un obstacol în calea permutării lor. Și cum aceasta din urmă nu înfruntă alte impedimente

---

1. Afirmația pare să contrazică opinia mea referitoare la „durata optimă" de desfășurare a unui cîntec (capitolul *Funcțiile cîntecului și ale cîntării*). Ea este totuși suficient de ambiguă pentru a putea fi interpretată și altfel ; cîntecul despre care vorbește femeia va fi fiind mai scurt decît se cuvine, drept urmare posibila sa extindere nu ar face decît să-l aducă la dimensiunile temporale obișnuite.

2. Este posibil ca prin formulările „cîte vorbe voiești" și „o sută de vorbe" informatorii să înțeleagă : versuri cît de diferite de cele din debutul cîntecelor în discuție.

3. Vezi nota 2.

4. Constantin Brăiloiu, „Versul popular românesc cîntat" ; în volumul „Opere/ Oeuvres", I, op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

majore, interşanjarea se erijează în normă iar stabilizarea relativă a legăturii unor melodii și versuri în abatere de la normă — derutantă pentru unii purtători de folclor, care se pripesc să generalizeze :

„Fiecare cîntec are cuvintele lui.“ În cursul aceleași anchete, femeia observă însă, referitor la alte cîntece : „. . . cuvintele să poatie cînta la mai multe cîntări /. . ./ ; cuvintele di la asta poți să le-ntrebuințezi la orișice.“ (I. 6976, Armeniș — Caraș Severin, 1949, Lenuța Perescu)

„Fiecare cîntic are glasu' lui. . .“ Unul din sătenii care asistă la culegere intervine însă : „Să poate ș ialta (altă melodie, n.n.), cum să potrivește.“ (I. 1473, Gura Humorului — Suceava, 1937, Maria Veniu)

„Fiecare cîntec cu glasu' lui.“ Dar, mai departe : „Dacă se lovește (dacă și alte cuvinte se potrivesc cu același glas, n.n.), le pui.“ (I. 3577, Ivita — Ilfov, 1937, Ioana Marin)

Fiecare melodie are cuvintele de cîntec ale iei și fiecare cuvinte de cîntare are melodia lor. Nu să poate cînta astfel de cuvinte de la on viers la altu viers. Din cauză că sunt într-o milodie două întornături într-acelaș ton, ș-apăi să zice cuvîntu' și să mai învărtește după cuvînt. Iar milodia să urcă la a trilea întorcătură, să coboară, să ține puțîn sprelungat, întrăgănat. Viersul nu să poate înschimba. S-ar înschimba, da' nu să poate potrivi cuvintele. Chiar ieu, cu numele Trăian, care mă recomand că pot, cînd am ieu o poftă de cîntec nu pot ca să cînt o milodie și să bag ane cuvinte, numa' elea care să potrivește. Pot să cînt ca să m-asculte orișicine în cîtecu' nostru ardelenesc.“ În încheierea fișei de informații, culegătoarea Paula Carp remarcă însă că țăranul se contrazice în fapt, combinînd și recombinînd versuri și melodii provenite din cîntece diferite. (I. 7315, Crăciunelu de Jos — Alba, 1938, Traian Baltă)

Alții, mai pătrunzători sau poate doar mai prudenți, se mulțumesc să semnaleze asocierea mai mult sau mai puțin constantă a unor versuri și melodii :

„Asta-i melodia /cîntecului 'Cătănie, cătănie'/, mahalagească. Cu melodia asta se cînta totdeauna.“ Apoi adăugă, cu privire la alt cîntec de militărie : „/se cîntă/ în orice melodie.“ (I. 4345, Obîrșia Cloșani — Mehedinți, 1950, Alexandru Brut Lopedea, 43 de ani)

„Așe cînd cînți nu mere vorbele pă alt glas.“ Și imediat. „Mai mere pe glasu' ista 'Tragănă, nană, tragănă'.“ (I. 29.414, Cociuba Mare — Bihor, 1971, Mina Nan, 49 de ani)

„/Cîntecul acesta/ avea un ghiers a lui.“ (I. 6526, ? — Dolj, 1942, indescifrabil)

„Tot după milodia asta să cîntă, așa să cîntă aicea.“ (I. 5499, Cheia — Prahova, 1938, Georgeta Popescu. Femeia lasă să se înțeleagă că aceleași versuri vor fi putînd fi cîntate aiurea și cu alte melodii.)

„O cîntări nu-i frumoasă dacă să mai adaugă și alti cuvinti cari nu-s di la ie.“ (I. 151, Covăsinț — Arad, 1949, Florica Rujescu)

„Nu puteam să pui vorbe. Vorbele care le-am auzit așa trebuia să le cînt. Pă bază că așa iera cîntecu'.“ (I. 29.456, Gropeni — Brăila, 1972, Cristache Dobrotă, 80 de ani)

Dar adevărul este că consolidarea relativă a raportului melodie — text poetic afectează doar unele categorii de cîntece : „Carie și carie. Unele au, alcili nu (au aceleași cuvinte pentru aceeași melodie, n.n.).“ (I. 7614, Fibiș — Timiș, 1936, Ion Danciu). După constatările mele —

https://biblioteca-digitala.ro

formulate în urma observațiilor directe și a unor atente investigații analitice, dar din păcate puțin sprijinite de relatările purătorilor de folclor — cîntecele predispuse la o anchiloză provizorie a articulației componentelor sunt :

— cîntecele provenite din vechi cîntări rituale care și-au păstrat în parte inerția originară ;

— cele care tind să se ceremonializeze (spre exemplu unele cîntece de cătănie a căror interpretare se leagă treptat de un anume timp și loc) ;

— cîntecele convenționale, care se destabilizează de altfel pe măsura folclorizării ;

— cîntecele fondate pe seria metrică de șase unități ; fiind puține, ele oferă interpreților un număr limitat de „termeni de schimb", de melodii și texte susceptibile de a se antrena în recombinări ;

— cîntecele noi, ale zilei, care se rigidizează pe durata persistenței lor în modă :

„Pînă acu' un an se cînta cu alte cuvinte, pe care drept să spun nu le știu ; erau vorbe puse de la unul la altul, tot în legătură cu Transilvania și Bulgaria." (I. 6278, Hălăucești — Iași, 1949, Ileana Gheorghe. Femeia se referă la un cîntec de război cu versuri create probabil în deceniul al doilea, repuse în circulație în timpul ultimei conflagrații mondiale și apoi abandonate în favoarea altora, mai actuale, în consonanță cu vremurile pașnice.)

Dar independent de toate acestea, un interpret poate opta — pentru o perioadă limitată sau chiar pentru toată viața — pentru anumite îngemănări de versuri și melodii. Rațiunile subiective ale gestului său sunt :

— insuficienta stăpînire a cîntecului (aspect asupra căruia voi reveni mai jos, în paragrafele consacrate memorării) ;

— lipsa de mobilitate și imaginație, care îl constrînge să se mulțumească cu reproducerea cîntecelor în formulele în care i-au fost transmise ;

— conotațiile afective ale unui cîntec, legat pentru el de un eveniment semnificativ din viața personală (conotații reactivate prin funcția de rememorare nostalgică) ;

— dorința puternică de afirmare individuală, prin acreditarea ideii că un anumit cîntec îi aparține.

Revendicarea „posesiunii" unui cîntec și în același timp a privilegiilor care decurg din ea este o idee nouă, de care se prevalează în special interpreții profesioniști consacrați de mijloacele difuzării de masă și aspiranții la acest statut. Conturată sub influența culturii „înalte", ideea a prins rădăcini pe un teren pregătit să o hrănească ; căci în folclor au existat întotdeuna cîntece îndeobște recunoscute ca aparținînd unor mebri ai comunității tradiționale : „Cîntecul lui Ion", „Cîntarea lu' Gheorghe a Pătrului" etc. Apartenența este însă un atribut ambiguu, a cărui semnificație se limpezește doar în context. „Cîntecul lui Ion" poate să însemne tot atît de bine : cîntecul „făcut" de Ion (creat, remaniat, cu vorbe noi puse de, etc.), cîntecul pe care Ion îl iubește cu deosebire și îl cîntă mai mult decît consătenii săi, cîntecul pe care Ion îl comandă cu toate prilejurile muzicanților :

https://biblioteca-digitala.ro

„Asta-i a lu' Gligor din Banat. Din lăuta lui am luat glasu' ăst'." (I. 3201, Ruda— Hunedoara, 1946, Vasile Drăgulescu)

— „Al cui glas i ?

— A lu' Ghiță, zicala lu' Ghiță."

(I. 245, Covăsinț — Arad, 1949, grup)

„Ie cînticu' lui, a lu' Mitică... Iel îl comandă pă la nunți." (I. 5729, Băltești — Prahova, 1946, Tănica Stegărescu)

Apartenența se leagă deci fie de paternitatea cîntecelor fie de frecvența ridicată a performărilor lor directe sau provocate (solicitate altora) ; ea vizează nediferențiat atît *creația* cît și *circulația,* acordînd chiar o surprinzătoare prioritate acesteia din urmă. Indiferent de natura ei, posesiunea unui cîntec este, pentru omul folcloric, o marcă distinctivă, un mod de afirmare individuală care îi conferă un prestigiu moderat, dar nu îi dă dreptul de a supraveghea vehicularea piesei de către ceilalți. Dimpotrivă, acceptarea cuiva ca „posesor" este proporțională cu asiduitatea cu care își împinge cîntecul spre o folosință colectivă cît mai neîngrădită. Numele individului creator se uită de altfel mai degrabă decît al celui care îi propagă creația.

Interpreții profesioniști consacrați au un mod foarte pragmatic de a înțelege această stare de fapt. În primul rînd ei speculează bivalența semantică a noțiunii de apartenență : cîntîndu-și piesele în combinații poetico-muzicale stabile, ei urmăresc să-și convingă auditorul că acestea le aparțin, prin urmare ar putea fi — deci chiar *sunt* — propriile lor creații :

„Fiecare să trudește să-și facă glasul lui și nu-i convine să audă glasul la altu'. Să-l cînte făcut de el." (I. 32.841, Parva — Bistrița Năsăud, 1985, Floare Rus, 18 ani. Fata nu este însă capabilă să cînte nici un glas „făcut" de ea.)

Din acest punct, falsul lor raționament recurge la o idee complet străină modului tradițional de a gîndi : aceea că un autor are dreptul de a controla circulația „operei" sale și de a intra în posesia unor beneficii.

În aparență, beneficiile la care aspiră sunt pur morale : acela de a-și face recunoscută și cunoscută paternitatea, de a-și difuza în exclusivitate creațiile (prin radio, TV ș.a.) și de a-i amenda pe cei care ar încerca să le folosească fără acordul lor. Creșterea prestigiului antrenează însă și o augmentare corespunzătoare a onorariilor care nu-i este nici unuia indiferentă.

„Dreptul proprietății intelectuale" pe care îl invocă „interpreții-vedetă" este, evident, o înșelătorie ; oamenii din popor o acceptă însă cu ușurință atîta vreme cît modul lor de a concepe apartenența a rămas la fel de echivoc ca întotdeauna.

Poate surprinde faptul că în categoria factorilor care reprimă permutarea liberă a versurilor și melodiilor nu am inclus și raporturile în plan semantic ale acestora. Omisiunea este motivată de absența unor indicii clare, de orice ordin, care să pledeze pentru această calitate. Și totuși condiționarea conexiunii melodiilor și poeziilor de conținutul, ethosul lor, pare atît de izbitor adevărată încît nu o putem exclude din discuție fără nici o explicație. Brăiloiu însuși sugerează de altfel într-unul din

https://biblioteca-digitala.ro

studiile sale că în cîntec „expresia melodiei trebuie să convină expresiei versurilor“ [5] ; el nu aduce însă nici un argument în sprijinul unei aserțiuni pe care cercetările analitice ulterioare nu o pot în nici un chip confirma. Oamenii folclorici — al căror punct de vedere mă interesează aici înainte de toate — nu par să se frămînte în legătură cu consonanța dintre planul semantic al versurilor și muzicii. Unii dintre ei observă însă că anumite melodii au un caracter depresiv, „de jale“ :

„/. . ./ viersul. . . di la mine, așa a jăle.“ (I. 4148, Isverna — Mehedinți, 1950, Veta Cristescu, 20 de ani)

„Doinele-s cîntice de jale. /. . ./ Care nu-s de jale-s de joc : sîrbă sau hațegană. “ În cursul aceleeași anchete, altcineva remarcă : „La doine le punem orice vorbe, după cum suntem noi dispuși.“ (I. 7157, Jina — Sibiu, 1950, grup)

Cîțiva sunt chiar de părere că se cuvine ca melodiile „de jale“ să fie însoțite de versuri în aceeași tonalitate emoțională :

„Vine un viers așa, cam a jale, după cum sunt și cuvintele.“ (I. 4187, Boca — Gorj, 1950, Elisaveta Croicea, 78 de ani)

„/Pe melodiile 'p-alungu' se cîntă versuri di pățanii, dă jele numa'.“ (I. 28.971, Sîrbi — Maramureș, 1971, Ileana Mihnea, 29 de ani)

„Nu are fiecare melodia lui adevărată, îl pot băga pe orice melodie, bineînțeles să ritmeze textul. Văd și ieu, un cîntec de masă, o sîrbă, și dacă se potrivește la ritm cu cuvintele, sigur îl cînt. Nu iau o parte de ici, o parte de colo, iau un singur cîntec.“ (I. 2804, Părău — Gorj, 1950, indescifrabil)

„Dacă /vorbele/ se potrivesc, le bag în melodia aia dacă ese bine, dacă ritmează ; și dacă nu, aștept pînă găsesc aceiași melodie să se potrivească.“ (I. 2604, ? — Gorj, ?)

De cele mai multe ori este însă clar că asocierile care se practică nu țin cîtuși de puțin cont de ethosul componentelor muzicală și poetică ale cîntecului :

„— Să lovește pă glasu' șela 'Ușor, puiule, ușor' ?
— Taj tu, nu zice tu glasurile tale !
— Nu, zi-i unu' măi de jele-așa, nu di joc !“
(I. 209, Covăsinț — Arad, 1949, grup)

„Or di joc, or di cîntare. . .“ (I. 243, Covăsinț — Arad, 1950, Gheorghe Trocar, referindu-se la melodiile cu care poate fi îngemănat textul poetic 'Mînce-te, bade, amarul'.)

Țăranii sunt deci puțin preocupați de compatibilitatea sau compatibilizarea în planul expresiei a muzicii și versurilor cîntecelor lor. În cursul unor anchete strînse și poate tendențioase ei disting cîteodată melodiile „de jale“ — care nu sunt altceva decît melodiile cîntecelor propriu-zise, relativ lente, liber ritmate și bogat ornamentate — de cele „de joc“, ultimele mai expansive, mai stenice decît cele dintîi. În practică, această departajare are însă rareori ecouri perceptibile.

Enunțurile de mai sus privitoare la raporturile în plan expresiv dintre muzică și poezie rămîn aici neconvingător acoperite, riscate și

---

5. Constantin Brăiloiu, „Versul popular românesc cîntat“ ; în volumul „Opere/Oeuvres“, I, op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

în orice caz prea general și nuanțat formulate ; le voi relua însă într-unul din volumele următoare, cu atenția și rigoarea pe care le merită.

Permutarea versurilor și melodiilor de cîntece presupune disocieri multiple dublate sau succedate de recombinări în alte formule :

„Cuvintele... ieca nu-mi mai aduc aminte de la cine (le știu, n.n.). Melodia /.../ am auzit-o de la o echipă de artiști (lăutari, n.n.), pe timpu' armeții." (I. 6320, Hălăucești — Iași, 1949, Mihai Gurgu)

„Asta l-am învățat de la cîntăreți. Mulți pun alte cuvinte, așa cum le plac lor." (I. 2812, Cartin — Gorj, 1950, Veta Romanescu)

„Melodia aproape nici nu știu de unde mi-a venit... Am făcut întîi textu' și am căutat o melodie care se potrivește." (I. 32.704, Drăcșănei — Teleorman, 1984, Constantin Andrei, 30 de ani)

Secvența-cheie a procesului de interșanjare este disocierea preliminară a componentelor cîntecului.

DISOCIEREA ŞI PERFORMAREA AUTONOMĂ A VERSURILOR

În cursul anchetelor de teren, cercetătorii-culegători le pretind invariabil interpreților să dicteze versurile cîntărilor în vederea consemnării lor integrale pe fișele de text. Tot atît de invariabil, oamenii ezită sau chiar refuză, mărturisind că dictarea îi incomodează :

„Apă nu pot fără glas !" (I. 213, Covăsinț — Arad, 1950, Mitu Dobric)

„Cîn' cînt îmi vin mai bine vorbili ca cîn' le zîc așa goale, fără glas... Dacă n-o țin după cîntări, uit." (I. 3006, Țebea — Alba, 1935, Ion Lăstăruț, 46 de ani)

„Io cîntîndu-le mi le-aduc aminte bine." (I. 3750, Măgurele — Ilfov, 1943, o femeie)

Dar în majoritatea cazurilor, în pofida unei pronunțate stări de disconfort, cîntăreții izbutesc să dicteze versurile cu condiția să fie lăsați să le ritmeze trohaic ; cu alte cuvinte, ei reușesc o desprindere *parțială* a poeziei de muzică, înlăturînd melodia dar conservîndu-i suportul metric. Transformînd dictarea în scandare, ei metamorfozează de fapt versurile cîntecului într-o strigătură executată cu voce joasă, reținută. Oamenii evită deci o nefirească și stînjenitoare recitare, o înlocuiesc cu o practică mai apropiată de deprinderile lor : scandarea, îndeaproape înrudită cu strigarea. Recitarea ritmată traduce imposibilitatea de a asigura versurilor lirice o viețuire *de facto* cu desăvîrșire independentă față de muzică. Un cîntec scandat încetează de altfel de a mai fi cîntec, el devine un produs experimental care pune în mod imprevizibil în evidență tranziția dintre două genuri „naturale" : cîntecul și strigătura. Aceasta din urmă nu a renunțat doar, asemeni scandării, la melodizarea versurilor, ci și-a remaniat sensibil și funcțiile și contextele de interpretare. Mai mult decît atît, ea și-a căutat puncte de echilibru și în cooperarea simbiotică cu alte forme de expresie : dansul, mișcarea, gestul ritual.

https://biblioteca-digitala.ro

DISOCIEREA ŞI VEHICULAREA AUTONOMĂ SAU INDEPENDENTĂ A MUZICII

Pe cît de artificială, instabilă şi precară este performarea izolată a versurilor, pe atit de firească şi lesnicioasă este desprinderea şi vieţuirea independentă a muzicii. Oricine şi oricînd poate fredona un cîntec sau crîmpei de cîntec ale cărui cuvinte le-a uitat. Apoi bărbaţii sunt deprinşi să fluiere : fluieratul le solicită mai puţin atenţia şi poate fi practicat în timpul unor activităţi care reclamă o anumită concentrare :

„Toate /cîntecele/ să cîntă şi la nuntă şi la cîrciumă... La cîmp mai mult fluieră /.../, tot cîntecele astea." (I. 1232, Sita Buzăului — Buzău, 1949, Niculae Tohăneanu)

Feciorii fluieră îndeosebi seara pe uliţă, atunci cînd vor să-şi cheme iubitele fără a trezi vigilenţa părinţilor : fluieratul, mai nespecific timbral şi mai neangajat, le protejează anonimatul şi le maschează intenţiile. De la fluierat pînă la cîntarea din frunză sau solz de peşte e doar un pas, şi încă unul pînă la interpretarea instrumentală. Toate melodiile suportă transpunerea instrumentală şi executarea în ipostaza de „cîntece fără cuvinte". Procesul de instrumentalizare este de altfel integral reversibil : orice cîntec fără cuvinte poate fi revocalizat cu un text poetic sau altul. Versiunile vocală şi instrumentală ale unui cîntec coexistă în repertoriul aceluiaşi sat, al aceluiaşi interpret. Uneori cîntecul instrumental trimite aluziv la versurile pe care şi le-a îndepărtat : interpretul le poartă în gînd iar ascultătorul şi le reaminteşte — fireşte, dacă le-a cunoscut vreodată. Rosturile sale rămîn însă limpezi şi depline şi fără sprijinul poeziei.

În versiunile lor instrumentale, cîntecele suferă prefaceri structurale a căror adîncime depinde de resursele tehnice ale instrumentului şi de agilitatea şi fantezia celui care îl mînuie. Interpretul modest le simplifică sau le păstrează în proximitatea versiunilor vocale ; dimpotrivă, cel virtuoz şi imaginativ le amplifică şi decorează fastuos. Muzicanţii profesionişti, lăutarii, sunt cei care le aduc modificările cele mai consistente ; ei sunt de altfel şi cei cărora le-a izbutit deplina lor emancipare în raport cu versiunile vocale originare, convertirea în „cîntece de masă" sau „de ascultare". Acestea din urmă supravieţuiesc chiar şi atunci cînd prototipurile vocale s-au pierdut sau s-au distanţat prea mult pentru a mai putea fi identificate, pentru a mai constitui o alternativă. Cîntecele instrumentale „de ascultare" nu îşi pierd însă nici o clipă capacitatea de a dobîndi sau redobîndi cuvinte. Acesta trebuie să fie motivul pentru care Tuţa Ducoi din Mihăieşti — Argeş, afirmă că „toate melodiile vine din vioară." (I. 4721, cules în 1940)

Prin urmare versurile şi melodiile cîntecelor se comportă diferit în raport cu disocierea. Primele nu se pot dispensa de un suport muzical, fie el şi minimal, redus la pulsaţia metrică ; mai mult decît atît, eventuala lor performare autonomă le impune şi o redimensionare funcţională severă. Melodiile în schimb îşi pot abandona versurile fără a prejudicia proprietăţile structurale şi funcţionale definitorii pentru genul care le

https://biblioteca-digitala.ro

subsumează. Chiar private de o seamă de funcții care se leagă de cuvînt, melodiile instrumentale reușesc să se mențină ferm în sfera cîntecului. Dovada cea mai peremptorie în acest sens o oferă graiurile populare, care nu disting terminologic cîntecele vocale și instrumentale [6].

MECANISME PSIHOLOGICE ALE DISOCIERII COMPONENTELOR CÎNTECULUI : MEMORAREA

Desprinderea completă sau parțială a versurilor de melodii este, poate, reverberația unui proces similar pe care îl presupune memorarea cîntecelor. Înmagazinarea mentală a unora și a celorlalte se localizează diferit. Primele intră sub incidența emisferei cerebrale stîngi, în timp ce ultimele solicită emisfera dreaptă. Reținute concomitent, fiecare din ele funcționează ca stimul declanșator al reactivării perechii sale.

Învățarea simultană a melodiei și versurilor este influențată de un fapt semnificativ atît prin sine cît și prin consecințele sale : acela că structurile celor două componente ale cîntecului sunt diferite iar articulațiile subunităților lor se suprapun la un singur nivel, al rîndului melodic și respectiv versului. Melodiile se constituie din strofe melodice, grupaje coerente și repetibile de fraze muzicale (= rînduri melodice). Poeziile sunt alcătuite din motive, grupaje de versuri cu dimensiuni variabile și cu o coeziune interioară net inferioară sub toate aspectele. Strofele melodice își atrag secvențe poetice care nu coincid obligatoriu cu motivele. „Umplerea“ strofei melodice cu versuri este, după cîte se pare, la latitudinea interpreților [7]. Aceștia își permit să trateze liber motivele poetice nu pentru că nu ar avea posibilitatea de a le menaja integritatea — soluții există, și cîntăreții „calofili“, deprinși cu principiile estetice ale mijloacelor de difuzare de masă, știu să le găsească —, ci pentru că dezmembrarea lor le este cu desăvîrșire indiferentă.

Atunci cînd învață un cîntec nou, un interpret insistă îndeosebi asupra primei strofe melodice și a versurilor corespunzătoare : memorarea acestui fragment echivalează cu memorarea întregii melodii. Abia după fixarea sa cîntărețul se concentrează asupra poeziei. De altfel, în pofida lungimii, textul poetic se reține întrucîtva mai ușor : coeziunea sa fiind mai redusă, saltul peste un vers sau pachet de versuri nu constituie problemă, fragmentul poate fi omis sau substituit prin altul improvizat ad hoc sau decupat din alt cîntec :

„. . . Cînd nu-mi aduc aminte, mai dictez și ieu din capu' meu.“ (I. 8137, Copăceni — Vîlcea, 1949, Victoria Ruiu)

Glasul, strofa melodică, are însă cu totul alt regim. Deși mai scurt, cu dimensiuni temporale mai reduse, el este atît de coerent alcătuit

---

6. Vezi capitolul „Limpeziri terminologice“.

7. Cel puțin așa rezultă dintr-o examinare superficială a „strofizării“ prin muzică a versurilor de cîntec ; totuși investigații serioase în legătură cu acest aspect nu au fost încă întreprinse.

https://biblioteca-digitala.ro

încît obligă la o memorare globală corectă ; eliziunea sau deformarea unei singure fraze îl poate dezechilibra și transforma într-o construcție muzicală lipsită de sens. Aceasta este și rațiunea pentru care interpreții se apleacă cu deosebire asupra melodiei :

„Glasul /se învață mai întîi/, că vorbe-ți procurezi." (I. 32.841, Parva — Bistrița Năsăud, 1985, Floare Rus, 18 ani)

„Întîi trebuia să-mi dau interesu' dă viers. Dacă învățam viersu', chiar dacă nu puteam să-mi aduc aminte de vorbe, la început sau la mijloc, propuneam și-mi aduceam aminte pă urmă și vorbele care trebuia să fie și le potriveam, ca să fie cuvintele terminate de la-nceput pînă la sfîrșit, c-altfel nu să putea." (I. 29.456, Gropeni — Brăila, 1972, Cristache Dobrotă, 80 de ani)

Ar fi de așteptat ca melodia — expresie a unui limbaj mai greu destructibil, cu implantare mentală mai profundă — să fie mai puțin expusă uitării. Unele informații confirmă, într-adevăr, această supoziție :

„Aicea să mă gîndesc bine că nu-i știu bine vorbele, că n-am mai cîntat-o de mult." (I. 7146, Poiana — Sibiu, 1950, Maria Bodea, 21 de ani)

„Îl știu versu', da' nu știu vorbili." (I. 4538, Socol — Mureș, 1941, Horia Boariu)

„Versu-l știu, da' vorbele. . ." (I. 8070 bis, Valea Mare — Vîlcea, 1936, Filofteia Dobre)

„Știu mai mult melodia. . ." (I. 5731, Bălțești — Prahova, 1946, Tănica Stegărescu)

Totuși, majoritatea consemnărilor de arhivă se referă la dificultățile pe care le au interpreții în reamintirea melodiilor :

„Îi cîntec vechi, de cîn' ieram fată, jucam la horă. Da' nu-i mai poci cînta viersu', nu-l mai știu." (I. 4122, Isverna — Mehedinți, 1950, Ancuța Basarab, 46 de ani)

„Știu s-o strig, da' nu știu să-i fac versu'." (I. 2728, Peștișani — Gorj, 1943, Elena Bretiuc)

„Milodia, glasu' l-am zăuitat." (I. 9164 a, Cerișor — Hunedoara, 1951, Isaia Jeci Poanta)

„Am uitat vocea-aia." (I. 1099, Girișu Negru — Bihor, 1941, Tudor Anton)

„Nu pot să-i aduc viersu', că-i frumos ăsta." (I. 5423, Apostolache — Prahova, 1939, Niculina Nicolae, 19 ani)

„Am luat altu' glas. . ." (I. 6520, Dioști — Dolj, 1938, O. Buică)

„Vorbe știu multe ; da' asta-i că am uitat vocile dă cîn' n-am mai fost așa /pe-acasă/." (I. 1017, Butani — Bihor, 1939, Lenuța Moga)

„Nu știu ce milodie să-i cînt." (I. 9030, Coșbuc — Bistrița Năsăud, 1950, Nastasia Popovici)

„Nu știu ce vers să-i pun la ăsta." (I. 2732, Peștișani — Gorj, 1943, Elena Butnic)

„Îl dau tot în cîntecu' ăla. . ." (I. 5423, Cheia — Prahova, 1938, Elena Pitulan)

Este posibil ca melodiile să se piardă mai ușor și pentru că reconstituirea lor trebuie să fie mai exactă atît în ansamblu cît și în detalii. Cîntecul este un gen relativ rigid, cu o formă muzicală fixă care lasă mai puțin spațiu jocului liber al imaginației, care nu admite eventuale

https://biblioteca-digitala.ro

refaceri improvizate ale segmentelor uitate. Desigur, omisiunile sau substituțiile de fraze nu sunt excluse, dar ele cer un meșteșug care nu stă la îndemîna oricărui interpret. În plus, creativitatea în plan muzical este în general mai limitată și mai condiționată de specializarea profesională decît cea în plan poetic.

Întreaga expunere a acestui capitol pledează indirect pentru considerarea melodiei ca nucleu, sîmbure vital al cîntecului. Ideea — care îmi pare a fi de o deosebită însemnătate — a transpărut de altfel și din paginile altui capitol[8], așa încît argumentele care o susțin încep a deveni semnificative și prin însumare. Am sperat însă că un răspuns răspicat la întrebarea : care este componenta cîntecului pe care interpreții o iau ca bază a performanțelor lor, ar putea să-mi furnizeze o probă decisivă. Drept pentru care am examinat din nou relatările țăranilor în această privință. Dar rezultatele au fost contrariante. Unii dintre ei pretind a-și contrui cîntările pornind de la melodii :

„Viersul ăsta se cîntă de cînd ieram mică și pă iel le-am pus cuvintele." (I. 4102, Boca — Gorj, 1950, Lucia Croicea)

„Vorbe cum vreau pun..." (I. 6839, Chinija — Bistrița Năsăud, 1949, Ion Binea)

„... po' să pui orce vorbe vrei." (I. 7054, Criciova — Caraș Severin, 1949, Magdalena Biriescu)

„La o melodie d-asta pui orice vorbe, melodia n-are un titlu. Nu zicem decît : 'cîntă o hore de-aia bătrînească'. Altfel o numim după cum începe cîntarea : 'Mers-o badea la Tinca'. Cîntările astea noi au titlu, ălea vechi n-au titlu." (I. 29.384, Urviș — Bihor, 1971, Ana Trînc, 33 de ani)

„Cu vorbele estea merge /melodia/. Ei ! Dacă vrei să mai arunci, arunci. Vezi cîn, le spusei pe astea, după aia mai arunc care-mi place mie." (I. 8167, Olteni — Ilfov, 1935, Ioana Marin, 18 ani)

Pentru alții versurile sunt însă cele asupra cărora se aplică una din melodiile cunoscute :

„Poț' pune orce glas." (I. 28.946, Sîrbi — Maramureș, 1971, Ileana Pop, 25 de ani)

„Să poate zîce pă orice glas." (I. 6751, Solotin — Bistrița Năsăud, 1937, Anica Pop)

„Alegi melodia oricum, care-ți place." (I. 30.315, Șanț — Bistrița Năsăud, 1972, Veronea Scripeț)

„Cum vrei, orce melodie, cum vrei așa-l faci." (I. 4326, Armeniș — Caraș Severin, 1949, Lenuța Perescu)

Evident, mărturii atît de contradictorii nu pledează nici pro nici contra preeminenței muzicii în raport cu versurile. Înainte de a le înlătura ca irelevante am realizat însă că ele puteau fi — și foarte probabil au și fost — falsificate într-un sens previzibil de circumstanțele culegerilor și mai ales de modul de conducere a anchetelor. Știu din propria experiență de teren că cercetătorul stimulează adeseori memoria subiec-

8. Capitolul „Funcțiile cîntecului și ale cîntării".

https://biblioteca-digitala.ro

tului său rostind primul vers al unui cîntec pe care se așteaptă să-l poată culege. De cele mai multe ori, el nu dă greș : dacă îi este cunoscut, versul face parte din cele cu care țăranul a învățat și și-a fixat melodia cîntecului, prin urmare el îl ajută să și-o reamintească. Procedînd astfel, culegătorul își constrînge însă informatorul să se orienteze de la poezie către muzică, indiferent dacă acesta este sau nu traseul său obișnuit :

„— Am știut-o da' am uitat-o !

— Fă-ți o melodie că ți-o spun io !"

(I. 30.312, Șanț — Bistrița Năsăud, 1972, Florea Olariu, 31 de ani ; omului i se ceruse să interpreteze cîntecul „Pe pîrîu cu piatră seacă".)

Totuși acest mod de anchetare involuntar tendențios nu anulează integral credibilitatea relatărilor care se referă la construirea cîntecelor pornind de la versuri. Sunt de părere că, în situațiile obișnuite, ce exclud intervenția unor factori extrafolclorici perturbatori, țăranii își fac cîntările plecînd de la componenta pentru care au mai multe afinități. Contează însă și circumstanțele interpretării ; or versurile au posibilități incomparabil mai largi de a le oglindi sau de a se referi aluziv la ele, așa încît pot fi foarte bine cele dintîi care îi vin cîntărețului în minte. Ca expresie a unui limbaj mai „nou" din perspectivă filogenetică, versurile se reactivează în condiții normale cu mai multă ușurință ; ceea ce nu înseamnă decît că sunt deseori o mai prielnică rampă de lansare a cîntecelor, dar nu elementul cu pondere decisivă din alcătuirea lor.

Interpretul care a păstrat un cîntec în formula preluată la învățare își amintește, după rostirea primului vers, și melodia. Dar după ce a depășit prima strofă melodică — cea prin intermediul căreia și-a fixat cîntecul —, el ajunge la versurile memorate mai superficial. Din acest moment omul deviază mai mult sau mai puțin pronunțat de la varianta de text poetic care i-a fost transmisă. Așa se explică poate de ce o bună parte din cîntecele-variante muzicale din arhiva de folclor a I.C.E.D. conțin, în prima lor secvență, variante ale acelorași motive lirice, după care evoluează în plan poetic tot mai diferit. Această din urmă observație va fi reluată cu alt prilej ; o voi abandona însă aici, pentru a nu încălca un principiu de lucru pentru care eu însămi am optat : acela de a nu trata decît acele aspecte ale cîntecului și cîntării în legătură cu care s-au pronunțat, direct sau mijlocit, purtătorii de folclor.

*

Spre deosebire de melodie, care poate fi învățată și independent de poezie — uneori chiar după fredonat, fluierat sau jocul instrumental —, versurile se memorează întotdeauna împreună cu un suport muzical, fie el și minimal. O singură situație pare să pună la îndoială această constatare : aceea în care purtătorul de folclor desprinde cuvintele dintr-o carte sau un caiet de cîntece — o situație imaginabilă de altfel doar într-o etapă de disoluție a vieții muzicale tradiționale. Dar chiar și atunci omul citește versurile scandîndu-le — cu sau fără glas ; după care își alege o melodie și le sonorizează împreună cu ea :

„L-am citit după niște cărți. . . Melodia de la mine-așa am scos, să văd cum se potrivește." (I. 745, Hîrsești — Argeș, 1949, Vasilica Barbu)

https://biblioteca-digitala.ro

„Vorbili-s dintr-o carte veche... Viersul di la mine, așa a jăle." (I. 4148, Isverna — Mehedinți, 1950, Veta Cristescu, 20 de ani)

„Asta-i di vro doi ani, di la niște băieți care pleca în armată, sîn' la armată... Vorbele le luai di la iei, da' viersu' l-am pus di la mine." (I. 4098, Isverna — Mehedinți, 1950, Trică Bălăceanu, 48 de ani)

Socotesc că, pe temeiul argumentelor expuse aici, îmi pot permite să dau o formă categorică unei constatări pe care — așa cum arătam — am făcut-o să transpară și din paginile celorlalte capitole : cîntecul vocal românesc împletește două componente cu ponderi sensibil diferite ; cea esențială și dominantă —prin fermitatea propriei construcții, prin forța de structurare a complementului său, prin capacitatea de emancipare reală — este fără îndoială muzica [9].

---

[9]. În legătură cu raporturile labile și diferențiate dintre versuri și muzică în poezia cîntată, John Blacking avansează următoarea opinie : „/.../ *the relative dominace of song or speech, as of their affective and cognitive elements, in any genre or performance of a genre, depends not so much on some absolute attributes that speech and song might have, as on people's intentions to mean in different social situations and on their motivation and the psychological assumptions that they invoke. In order to understand how song and speech are generated and interrelated as products of the human body, we must first investigate different folk uses, perceptions and conceptions of words and music, speech and song, and the sets of psychological assumptions about human nature and society in which they are embedded.*" (J. Blacking, *The structure of Musical Discourse : the Problem of the Song Text*, op. cit.)

https://biblioteca-digitala.ro

VARIAȚIA ȘI CREAȚIA

„Ie și cules, ie și făcut, că niciodată la noi nu le cîntă pân la cap; cîntă așa rupturi din iele... Noi, două-trei fete, stam așa și-l ticluiam." (Nina Moldovan, Albești — Argeș, 1972)

Acest capitol este — mai mult decît cele care l-au precedat — preambulul fără pretenții al unei cercetării viitoare care va trebui să se sprijine înainte de toate pe analize muzicologice comparative extinse și aprofundate. O cercetare căreia îi prefigurez aici traiectoria prin cîteva puncte ce focalizează opiniile purtătorilor de folclor în legătură cu variația și creația. Îmi este dintru început limpede că traseul va fi destul de șovăielnic și contorsionat. În primul rînd, pentru că oamenii nu excelează în abstractizări și generalizări — compensînd de altfel această inaptitudine printr-un ascuțit, dar selectiv și capricios, simț al observației. Apoi, variația și creația nu sălășuiesc în gîndirea lor ca atare, ci prin sinonimele imperfecte „diferit" și „nou" (sau „făcut"). În al treilea rînd, observațiile lor — formulate de obicei sub presiunea culegătorilor — privesc mai degrabă textele poetice; și nu doar pentru că acestea din urmă sunt mai mobile, mai proteice, ci pentru că, în absența unui metalimbaj tehnic, prefacerile muzicii ies din orizontul posibilităților lor de exprimare. În fine, pentru că mărturiile țăranilor — în cazul fericit în care pot fi verificate — sunt adeseori fantezist deviante în raport cu realitatea care i se înfățișează cercetătorului. Spre exemplu, cineva poate pretinde că un cîntec cu melodie și versuri clasice este opera sa, „ie făcut de mine". Ceea ce nu înseamnă neapărat că el încearcă să-și înșele anchetatorul, și nici chiar că pretenția îi este cu desăvîrșire neîntemeiată. Pot spune, parafrazîndu-l pe Brăiloiu, că omul *„ni ne ment, ni ne dit vrai à coup sûr"* [1]; căci în definitiv orice cîntare populară este realmente unică, irepetabilă, creația exclusivă — fie ea și efemeră — a celui care îi dă viață. Prin urmare, afirmațiile îndoielnice ale purtătorilor de folclor sunt, întocmai ca și cele „adevărate", vrednice de toată atenția; uneori tocmai ele desvăluie mecansimele și procesele lor mentale cele mai profunde și subtile.

În principiu țăranii nu hotărnicesc variația și creația, diferitul și noul. În anumite împrejurări, ei le separă însă printr-o linie de de-

---

1. Constantin Brăiloiu, *Réflexions sur la création musicale collective;* în volumul „Problèmes d'ethnomusicologie", op. cit., p. 144.

https://biblioteca-digitala.ro

marcație fragilă, ce poate fi oricînd pusă în litigiu, pe care chiar unul și același individ o poate admite și contesta succesiv. Această atitudine echivocă este, la urma urmelor, foarte înțeleaptă ; mi-am însușit-o — din convingere, dar și din dorința de a adopta aici o perspectivă „emică" [2] — încercînd să o integrez într-un sistem de idei pe care îl expun mai jos într-o formă abreviată.

Variabilitatea și creativitatea alcătuiesc un cuplu de proprietăți ale culturii orale care se definesc una în relație cu cealaltă și amîndouă în raport cu *tradiția*. Această tradiție este „un univers de referință imaginar" [3], „conservator și repetitiv [4], „un continuu memorial ce poartă urma textelor succesive care au realizat același model nuclear sau un număr limitat de modele ce funcționau ca normă" [5] Ea se constituie dintr-un set de cîntece — mai exact „modele"[6] sau „tipuri"[7] de cîntece, scheme compoziționale cu grad variabil de determinare — și din „paradigme și virtualități relaționale" [8]. Paradigmele sunt clasele de unități sintagmatice de diverse niveluri care se oferă opțiunilor — paradigmele de pe palierul superior fiind înseși tipurile de cîntece [9] — iar virtualitățiie combinatorii sunt normele implicite ale asamblării lor pe axa timpului. Brăiloiu vorbește și despre sistemele — scările și ritmurile — care le subîntind și condiționează pe unele și celelalte [10]. Sistemele muzicale, paradigmele și normele funcționează similar cu sistemul fonologic, lexicul și gramatica unui limbaj natural : interpreții se slujesc de ele atît în actualizarea modelelor cunoscute de cîntece cît și în elaborarea de cîntece noi ; iar insiderii culturii populare, ascultătorii, își orientează așteptările în funcție de aceleași coordonate. Variația și creația sunt atribute ale performanțelor în substratul cărora șade competența-tradiție orală [11]. Valorile din registrul acceptabilului pe care le pot atinge sunt moderate, căci în muzica folclorică acceptabilitatea, ca și expresivitatea, mizează „mai curînd pe integrarea textului într-o tradiție cunoscută /. . ./ decît pe surpriza provocată de discurs".[12] Orice cîntec este deci în bună măsură previzibil, relativ sărac în informație ; previzibilitatea îi afectează însă doar anumite segmente și, în orice caz, nu coboară niciodată pînă la detalii. În fiece act de interpretare, chiar și în cel cu intenție pur reproductivă — în actualizarea schematică

---

2. Abordarea din perspectivă „emică" tinde să situeze și să considere muzica „într-un sistem decurgînd din modul în care cultura care produce această muzică o analizează sau o prezintă." (Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, op. cit., p. 96.)

3. Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, op. cit., p. 116.

4. P. Zumthor, op. cit., p. 112.

5. P. Zumthor, op. cit., p. 108.

6. În conformitate cu terminologia lui C. Brăiloiu.

7. Conform terminologiei lui P. Zumthor (op. cit.), care nu coincide cu cea de care uzez aici.

8. P. Zumthor, op. cit., p. 114.

9. În accepțiunea pe care o acord tipului în capitolul „Sistematizarea tipologică a cîntecului".

10. C. Brăiloiu, op. cit., p. 144—145.

11. P. Zumthor, op. cit., p. 114.

12. P. Zumthor, op. cit., p. 115.

https://biblioteca-digitala.ro

a unui model cunoscut deci — cîntărețul beneficiază de o anumită libertate în selecția și combinarea elementelor constitutive ale piesei ; dovadă faptul că nici o execuție nu este identică cu alta. Variația și creația sunt fațetele vizibile ale acestui joc al opțiunilor limitate. Fiecare aduce cîtimea sa de înnoire, prin intermediul căreia prefigurează mișcările evolutive ulterioare ale tradiției [13].

Să convenim a înțelege aici prin *creație* procesul (și rezultatul procesului) în care înnoirea este, din punctul de vedere al purtătorului de folclor, perceptibilă ca atare. Ea este cazul limită al *variației*, față de care se particularizează prin cantitatea suplimentară de evenimente imprevizibile sau mai puțin previzibile pe care o etalează. Surplusul informațional trebuie să fie suficient de ostentativ pentru a forța locul comun și a se impune observației omului folcloric ; dar în același timp el nu trebuie să fie atît de opulent încît să provoace consternarea sau să declanșeze reacții de respingere. Noul cumpănit dozat este de altfel primit cu satisfacție de comunitatea tradițională de azi, care s-a debarasat în bună măsură de conservatorismul său rigid și s-a a șezat pe o poziție mai flexibilă. Prin urmare, remarca de mai jos a lui Con— ce nu viza de altfel folclorul românesc, ci muzicile populare în general — trebuie citită împreună cu amendamentul de rigoare, întrucît intră în categoria adevărurilor ce se deteriorează în paralel cu fenomenele la care se referă :

„/. . ./ le désir d'innover /. . ./ ne tient, en vérité, aucune place dans les préoccupations du «primitif». Par rapport à quoi innoverait-il ? Son souci est de sauvegarder son bien,non de le remplacer." [14]

Distincția dintre variație și creație pe care am sugerat-o aici are o valoare operațională mediocră ; ea este minată de labilitatea termenilor pe care îi aduce în calcul. Înainte de toate, nu toți purtătorii de folclor au aceeași acuitate în reperarea noului ; pentru fiecare din ei acesta începe de la alt prag diferențial, al cărui nivel este dependent de competența și sensibilitatea personală, dar și de forța coercitivă a tradiției locale. Apoi, unul și același individ își modifică poziția față de nou în funcție de rolul de interpret sau ascultător pe care și-l asumă. Interpretul este în genere mai puțin lucid, el este tentat să confunde intenția sa de primenire — care poate abutisa în eșec — cu primenirea însăși. Ascultătorul este mai indiferent față de intenția gestului, receptiv doar la efectele sale. În fine, același element este perceput de cineva ca nou într-un singur moment, pe care cercetătorul se poate socoti norocos dacă îl surprinde. După o relativ scurtă perioadă de timp, noul bine structurat, congruent cu „vechiul" și validat prin circulație, se resoarbe în paradigmele tradiției, își pierde percutanța și se grăbește *„de se refugier dans l'anonimat et de reculer dans l'intemporel"*. [15] Cu alte cuvinte înnoirea normală și cea „excepțională", cea inefabilă și cea substanțială, cea temperată și cea îndrăzneață — variația și creația — se prelungesc și fuzionează într-o largă și nebuloasă zonă de confluență.

---

[13]. P. Zumthor, op. cit., p. 113.

[14]. C. Brăiloiu, op. cit., p. 143.

[15]. C. Brăiloiu, op. cit., p. 144.

https://biblioteca-digitala.ro

Păstrez în rezervă o delimitare mai riguroasă a celor două modalități de prefacere a cîntului popular, care decurge din definiția tipului muzical [16] : variația este demersul de actualizare a modelelor formalizate și îndeobște cunoscute, în timp ce creația subsumează procesele de alterare (în sens etimologic) a acestor modele precum și tentativele de constituire a unor tipuri muzicale noi. Departajarea se suprapune parțial cu cea anterioară ; căci alterarea sau crearea de tipuri inedite este în genere resimțită de purtătorii de folclor ca înnoire, iar inovațiile frapante sunt de cele mai multe ori cele care tind sau izbutesc să contureze tipuri noi. În evaluarea acelorași situații, prima se bizuie însă pe judecata insiderilor culturii populare în timp ce a doua ține cont de evaluarea cercetătorilor ; or pozițiile unora și ale celorlați nu pot ajunge vreodată la o perfectă identificare. În aceste pagini mi-am propus să îmbrățișez punctul de vedere al țăranilor ; drept urmare voi face abstracție de ultima distincție și o voi reține pe cea dintîi, pentru a-i urmări reflexele în documentele etnomuzicologice de teren.

Purtătorii de folclor observă înainte de toate că unele cîntări sunt conservate în forme quasi-identice, cel puțin la nivelul versurilor. Căci din respect exagerat față de ipostazele consacrate — sau poate din neputința de a le substitui prin altele personale — interpreții resping posibila modificare prin adiție a textelor lor poetice :

„Nu mai are nici un rost să mai pun de la mine." (I. 6990, Slatina — Timiș, 1949, Ion Dia)

„Atîta trebuie să fie, ie clar, nu trebuie să-i mai adaugi alte cuvinte." (mg. 426, Jugur — Argeș, 1954, Gica Anghel, 24 de ani [17].)

„Nu l-am schimbat. Păi ce, putem s-adăugăm vorbe la cîntece ? Păi ce, să iei d-aiurea ? Nu să potrivește, aiurea-n tramvai ?!" (mg. 1737 i, Malu cu Flori — Dîmbovița, 1960, Maria Vîlcu, 16 ani [18].)

În al doilea rînd, oamenii sunt conștienți că transformările perceptibile (deci din unghiul lor de vedere „reale") ale cîntecelor pot avea deschiderile cele mai felurite :

„/. . ./ altu' tăt la fiel le cîntă. Și ieste cînteșe care unu' le cîntă-ntr-un fiel și altu-ntr-alt fiel." (I. 8875, Covăsinț — Arad, 1949, Pătru Rus, 25 de ani). Țăranul lasă aici să se înțeleagă că amplitudinea transformărilor depinde de felul cîntării, dar și de calitățile individului interpret.

„/Cîntecele sunt/ a mele, făcute de mine : de nicări nu le-am auzit. Eu din inima me." (I. 4023, Ieud — Maramureș, 1950, Maria Sas) Declarația, confirmată și de alte femei din sat care asistă la culegere, trebuie interpretată nuanțat : este exclus ca interpreta să-și fi „făcut" cîntecele fără a folosi din abundență clișee muzicale și poetice preexistente ; semnificativ este totuși faptul că, sub raport global, piesele ei sunt resimțite ca noi.

În cazul în care un cîntec se preface dincolo de anumite limite și devine ireductibil la unul din tipurile cunoscute, oamenii îl rînduiesc în

---

16. Vezi capitolul „Sistematizarea tipologică a cîntecului" al studiului de față.
17. Apud Alexandru Amzulescu, *Considerații și mărturii despre procesul de variație și creație în cîntecul liric muscelean*, op. cit., p. 200.
18. Apud Al. Amzulescu, op. cit., p. 198.

https://biblioteca-digitala.ro

categoria noului, neauzitului. Aprecierea poate fi unanimă, împărtășită de o parte a comunității sau de o singură persoană ; iar valoarea ei de adevăr — admițînd prin absurd că „adevărul“ ar fi unic, definitiv și irefutabil — nu are nici un raport cu numărul celor care o susțin, ci cu competența și sensibilitatea lor artistică.

Cîteodată, cîntecul nou le parvine oamenilor pe o cale sinuoasă, pe care nu mai știu, nu mai pot sau nu-i interesează să o reconstituie. Alteori, se știe sau se crede că el este „făcut“ de un consătean sau de un cunoscut, al cărui nume este rostit în asociere cu piesa care i se atribuie :

„Tăticu' a fost orfan și a făcut cîntecu'. L-a făcut ca să-l cînt eu, înainte de război.“ (I. 4382, Săliște — Mehedinți, 1950, Eugenia Sălișteanu, 26 de ani)

„Ea și le-a făcut din cap... Noi nu știm... ș-apoi sunt lungi di tăt.“ (I. 3996, Ieud — Maramureș, 1950, Ioana Orzac)

„Tot de la Drănceanu Gheorghe, de acu' aproape 30 de ani... făcut de el.“ (I. 435, Covăsinț — Arad, 1949, Vasile și Floriana Avrămuț)

Unii interpreți se indică ei înșiși drept autori de cîntece :

„Așa sîngură io, mai îm' vine și mie cîte-un năcaz și le fac.“ (I. 6916, Criciova — Caraș Severin, 1943, Magdalena Biriescu)

„Într-o noapte l-am făcut, de vo 3—4 ori l-am tot zîs, să nu-l uit, i-a dracului ge făcut ! L-am cîntat iei (iubitei sale, n.n.) la o nuntă : cum l-o ascultat s-o și dus... (I. 4326, Săliște — Mehedinți, 1950, Gheorghe Surdu, 80 de ani)

Calitatea de creator se acordă unui om real, tangibil, care a reușit să convingă că este producătorul noului. Mărturiile indirecte nu au nici o valoare. O dată cu moartea și uitarea, numele autorului încetează de a mai fi legat de cel al operei sale : căci purătorii de folclor trăiesc în imediat, certitudinile lor se întemeiază pe cuprinderea cu propriile simțuri.

Cîntecul nou nu este obligatoriu creația unui singur individ, el poate fi rodul unor eforturi colective :

„Noi din soldat în soldat l-am făcut. Mai mult l-am făcut stînd degeaba... am zis să facem cuvintele și l-am făcut vro douăzeci, cîți ieram în pichet. Glasu' l-o știut alții... unu' din partea regatului, îm' pare din Prahova, unu' Niță Dumitrescu. Așe ni-a venit nouă mai bine la socoteală, n-am avut altă melodie... Am făcut o lecție și l-am cîntat.“ (I. 1415, Fundu Moldovei — Suceava, ?, Filaret Mîndrilă)

„... ieu am venit cu iel după front, asta l-am compus noi, cît am stat în spital, cu unu' din Făgăraș.“ (I. 4101, Săliște — Mehedinți, 1950, Gheorghe Vucescu)

„Am fost mai mulț' sergenț' și le-am întocmit. În spitalu' Colentina, la București. Muzica am împrumutat-o di la alti cîntici. Pe atunci să cînta în București... nu știu cu ce cuvinte. Iera un sergent, unu' Carol Ghimpu din Roman, nu mai trăiește. Mai iera încă di pin București, tot țigani. Tot io l-an cîntat, la o serbare la Iași.“ (I. 6127, Slobozia — Iași, 1949, Ștefan Crețu, lăutar ; omul se referă la un cîntec cu melodie și text convenționale, „Ieu sunt dintr-acei ce-au luptat.“)

„Învățată înainte de război, în Bosnia-Herțegovina, de la noi soldații-ntre noi.“ (I. 4885, ? — Bistrița Năsăud, 1935, Vasile Sandu)

https://biblioteca-digitala.ro

„/Cîntecul este/ d-aici din sat, s-o stîrnit așa pin băieți." (I. 6070, Muncel — Iași, 1949, grup)

„Asta-i făcut așa la noi, la șezătoare, fetele. De vo doi ani, de cînd îs ieu în șezătoare. Asta ori cu care melodie merge... Noi le spunem /vorbele/ așa, cu melodia de la alte cîntări." (I. 8975, Mocod — Bistrița Năsăud, 1950, Lucreția Măieran, 18 ani)

„Ie cîntecu' nostru, l-am făcut noi. Am stat vo șapte săptămîni acolo și plîngeam. Iera departe rău! Nu-l știam de altundeva. /.../ L-am cîntat și-n sat." (I. 15.727, Nucșoara — Argeș, 1955, Filofteia Oproiu[19].)

„Păi cam tot în sezătuarie ies cîntările tuatie." (I. 31.446, Viștea — Brașov, 1962, Maria Nichifor, 39 de ani)

„Di cînd ieram io mică fată, cîntam noi, fetile /.../ la cîmp... L-a scos fetile." (I. 4192, Boca — Gorj, 1950, Elena Croicea, 42 de ani)

„Ie și cules, ie și făcut, că niciodată la noi nu le cîntă păn la cap; cîntă așa rupturi din iele... Noi, două-trei fete, stam așa și-l ticluiam." (I. 29.212, Albești — Argeș, 1972, Nina Moldovan)

Atestările privind elaborarea în grup a cîntecelor proiectează într-o lumină neașteptată unul din conceptele fundamentale ale folcloristicii: *caracterul colectiv*, atribut esențial al creației populare.

În decursul istoriei disciplinei, semnificația acestuia a fluctuat sensibil. Romanticii — frații Grimm, L. Uhland ș.a. — imaginau „un cîntec țîșnit spontan din profunzimile sufletului popular" [20] printr-un „act creator difuz", înfăptuit de creierul „multiplu" al unei colectivități [21]. H. Naumann și întreaga pleiadă de adepți ai teoriei „Gesunkenes Kulturgut" (R. F. von Liliencron, J. Bédier, P. Coirault, E. Piquet etc.) de la începutul secolului rejectează această idee în favoarea alteia, mai puțin exaltate și evazive: „orice cîntec are autorul său" — care nu poate aparține, se înțelege, decît unei elite știutoare de carte — „și în consecință un loc și o dată de naștere" [22] precise; aportul colectivității constă doar în „vehicularea stîngace a unor imitații" [23] — uneori seducătoare, dar în orice caz denaturate — a acestuia. Ceva mai tîrziu, Constantin Brăiloiu — căruia îi aparține și expunerea concentrată a punctelor de vedere avansate pînă în deceniul al șaselea pe care am invocat-o mai sus — le opune unora și celorlalții credința sa în capacitatea creatoare a omului de rînd, a analfabetului. După el, caracterul colectiv al creației rezidă în sistemele și setul de formule muzicale și poetice din care individul este constrîns să-și confecționeze noile cîntări, set care constituie o zestre comunitară:

„Théoriquement, la sélection des composants et leur mise en ordre peuvent fort bien se faire dans l'imagination d'un seul qui en transmetterait le fruit aux autres, ceux-ci se chargeant, par la suite, d'en faire tel emploi qui leur semblerait convenable." [24]... *„La question est de savoir si les prédilections collectives peuvent porter une pluralité hu-*

---

19. Apud Al. Amzulescu, op. cit., p. 202.
20. C. Brăiloiu, op. cit., p. 138, trad. ns.
21. C. Brăiloiu, op. cit., p. 139, trad. ns.
22. C. Brăiloiu, op. cit., p. 139, trad. ns.
23. C. Brăiloiu, idem, ibidem.
24. C. Brăiloiu, op. cit., p. 145.

https://biblioteca-digitala.ro

maine vers tels artifices permis par un système, plutôt que vers d'autres et si cette pluralité est à même d'en faire, en les épuisant, la matière de strucutres plus ou moins stables, pouvant passer, à nos yeux, pour un objet distinct[25]*...“ „La perpetuelle élaboration des mêmes substances s'observe aisément, aussi bien dans la masse que dans chacune des particules du'corp social' /.../ Le Variationstrieb n'est que cela. A supposer qu'il puisse réellement être collectif, il equivaudrait à la création. Mais peut-il être ? Assurément, puisqu'il l'est.“* [26].

Opinii similare formulează și Bruno Nettl — independent de Brăiloiu dar sintetizînd rezultatele ultimelor cercetări ale etnomuzicologiei americane și europene. Referitor la sensurile acordate de precedesori atît de controversatei sintagme „creație colectivă“, autorul adaugă însă : *„The most naive version of the concept of communal creation, of a primordial group of villagers somehow composing in concert, was never taken seriously.“* [27] Încercarea sa de a discredita ideea prin bagatelizare nu mi se pare convingătoare ; căci mărturiile țăranilor români privind făurirea în grup a unor cîntece sunt suficient de numeroase, verosimile și explicite pentru a nu putea fi trecute cu vederea. Comunitatea tradițională — sau în orice caz comunitatea tradițională românească — este aptă de a crea în colectiv în modul cel mai nemijlocit. Ea are însă nevoie de o ambianță propice, de o condiționare fizică, psihică și socială deosebită. Se pare că grupările comunitare de același sex și categorie de vîrstă — îndeosebi tînără — întrunite în orele de răgaz sunt cele mai predispuse către creația în colectiv. Fetele „compun“ cîntări în șezătoare și în timpul reuniunilor lor de seară, de preferință fără colaborarea femeilor și mai ales fără asistența feciorilor și bărbaților. Aceștia din urmă ticluiesc cîntări la cîrciumă sau la petrecerile între neamuri și vecini, dar își dau adevărata măsură a puterii creatoare doar în afara satului : în armată, în război, în perioadele de spitalizare ș.a.m.d. Îndepărtarea de casă îi debusolează, îi scoate din făgașurile deprinderilor lor. În sat, oamenilor le este foarte limpede cînd și cum să-și petreacă timpul liber ; dar un climat străin, populat cu ființe, obiecte și evenimente nefamiliare, le reprimă sau defavorizează practicile obișnuite. Cîntarea și întocmirea de cîntece noi devine atunci un refugiu, o soluție de regăsire în siguranță și confort, o modalitate de conservare a personalității. Importante și stimulatoare pentru creație sunt însă consistența grupului și păstrarea unei legături cît de firave cu satul ; cordonul ombilical o dată rupt rezistența bărbaților slăbește sau chiar se preschimbă într-o atitudine opusă : de debarasare precipitată de tot ceea ce îi ancorează în vechea lume și integrare cît mai deplină în cea de adopțiune.

În „compozițiile“ de grup inovațiile afectează, se pare, în special textele poetice, melodiile întrebuințate fiind îndeobște cunoscute sau propuse și impuse tuturor de unul din participanții care se erijează în *leader* de opinie. Nimic nu probează faptul că și melodiile s-ar întocmi în comun ; dar este semnificativ faptul că nimic nu probează contrariul.

25. C. Brăiloiu, op. cit., p. 146.
26. C. Brăiloiu, op. cit., p. 147.
27. Bruno Nettl, op. cit., p. 188.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu îmi pot permite deci să resping ipoteza creației muzicale în colectiv ; căci absența mărturiilor poate fi, în definitiv, efectul aceleeași incapacități a oamenilor de a produce discursuri verbale despre discursurile lor muzicale.

Prin urmare, creația cîntecelor este, după opinia mea, fie individuală fie de grup. Într-un caz și în celălalt, caracterul său colectiv este conferit în primul rînd de sistemele, „lexicul" și „sintaxa" subiacente, care constituie un patrimoniu comunitar ; în al doilea rînd, de obligativitatea omologării de către colectivitate ; și în al treilea rînd, de contribuțiile tuturor celor care le colportează și participă la stabilizarea și fortificarea relativă, eventual și la șlefuirea și echilibrarea lor sub toate aspectele. Cea mai explicită — dar nu cea mai tipică — formă de manifestare a creației colective este creația *în* colectiv, care transformă elaborarea propriu-zisă dintr-un act intim într-unul public și în același timp sincronizează parțial și conexează mai strîns elaborarea, omologarea, stabilizarea și perfecționarea cîntecelor.

Țăranii sunt gata să admită că un cîntec nou este „făcut" de unul sau mai mulți consăteni ai lor cu condiția ca aceștia să fie făpturi vii, cunoscute, care și-au probat în repetate rînduri destoinicia. Le este însă mai greu să accepte că vechile cîntări se vor fi născut cîndva tot din oameni ca ei : ca în orice împrejurare, tot ceea ce scapă de sub controlul nemijlocit al simțurilor le suscită neîncredere. „Facerea" unui cîntec este perfect comprehensibilă doar atîta vreme cît poate fi asistată. Pe de altă parte, expresia „a face un cîntec" este concurată discret și tulburată semantic de altele : „a crea", „a compune", care s-au insinuat pe filiera culturii înalte aureolate de prestigiu. „A face" era și rămîne de înțeles, dar „a crea" este un gest elevat și miraculos, este puțin probabil că oamenii simpli sunt capabili să-l comită. De unde izvorăsc atunci vechile cîntări ? Ele sunt, desigur, bunuri care le aparțin, dar care trebuie să le fi fost oferite în dar de o lume capabilă să le producă. Această credință, împărtășită îndeosebi de cei mai vîrstnici și mai conservatori, este motivată poate în primul rînd de inaptitudinea funciară a oamenilor de a concepe și accepta mediatul ; în al doilea rînd, de un adînc înrădăcinat complex de inferioritate al „umililor" țărani de altă dată, deprinși să se închine în fața strălucirii orașului ; apoi de intuirea unei realități : în fond o parte din cîntece — îndeosebi cele convenționale — sunt în bună măsură emanații ale culturii urbane. În același ghem încîlcit se amestecă desigur și alte rațiuni pe care nu le pot descifra. Dar indiferent care vor fi fiind ele, un lucru este cert : o categorie de oameni — încă largă, dar în curs de restrîngere — este înclinată să presupună că vechile cîntări, sau mai exact cele în care elementele noi și-au diminuat sau anulat percutanța, vin din afara orizonturilor lor :

„Io nu știu /de unde sunt glasurile/. Cînd an fo' mică-m' spunea moșa că îs sirenele, și din acelea vin cîntecele... Fatî di pește... Ș-așa s-auza p-aici, c-acele cîntă, și de-acolo să culeg cîntecele — melodiile, nu vorbele !" (I. 30.469, Breb — Maramureș, 1972, Anuța Pop, 32 de ani)

https://biblioteca-digitala.ro

„Asta-i cîntecu“. Nu știu dincolo a apărut. O crescut în fundul grădinii la noi ; cînd o fost copt, l-o cules și l-o treierat.“ (I. 6323, Hălăucești — Iași, 1949, Petre Niculăieș)

„Cînd venea cîte un cîntec frumos, spuneam că de la București vine, da' iel cine știe de unde venea ?“ (I. 29.477, Gropeni — Brăila, 1972, Maria Mocanu, 72 de ani)

Cei care pun cîntecele pe seama lăutarilor se pronunță și ei indirect — într-o neașteptată consonanță cu adepții teoriei „Gesunkenes Kulturgut“ — în favoarea originii lor extrafolclorice : căci muzicanții au un statut aparte în comunitatea tradițională iar deplasările lor frecvente în orașe le dau prilejul să audă, să prindă și să aducă în sat cîntări neștiute :

„Tot muzîcanții stîrnea cîntecele. De-așeia să ocupă. De unde-l auzea, îl prindea.“ (I. 6203, Hălăucești — Iași, 1949, grup)

„... di pi la lăutari, ei le scot întîi.“ (I. 4185, Săliște — Mehedinți, 1950, Ionel Duicu, 20 de ani)

„Cînteșele noi tot dă la muzicanți veneau. Să cînta pă la pitreșeri.“ (I. 26.172, Dodești — Vaslui, 1965, Constantin Panaghic, 62 de ani)

Țăranii timpurilor noastre s-au debarasat în general de credința în obîrșia miraculoasă sau înaltă — în orice caz străină — a cîntărilor populare. Ei știu — au auzit spunîndu-se, au fost ajutați să înțeleagă — că :

„Vin din popor, di la bunici. Și mai fac și iele /femeile/, mai pui din iasta o vorbă, din iasta o vorbă... Cine are daru' numa' de a cînta.“ (I. 30.469, Breb — Maramureș, 1972, Anuța Pop, 32 de ani)

„Cîntișile astea, cari cum umblăm, le luăm dintr-unu' în altu'.“ (I. 4082, Isverna — Mehedinți, 1950, Trică Bălăceanu)

„... Din popor, din lume...“ (I. 4095, Preajna — Mehedinți, 1950, Grigore Danciu, 45 de ani)

„... Singur din capu' meu n-o ieșît : din tată-n fiu, din fiu în tată, așa mergi.“ (I. 155, Covăsinț — Arad, 1949, —)

Oamenii de azi pot admite că versurile cîntecelor sunt făcute de ei înșiși sau chiar de bunii și străbunii lor. În privința melodiilor ei păstrează însă tăcerea ; o tăcere care ne lasă să bănuim că originea lor continuă să le pară învăluită în mister.

Țăranii remarcă din proprie inițiativă faptul că prefacerile cîntărilor lor sunt fie spontane, necugetate :

„Fetele cîntă doine, doine de-astea țărănești ; nu ca mine, da' cîntă. Și duși-ntr-un alt sat, apoi învață o doină, o mai învață și greșit...“ (I. 6832, Chinija — Bistrița Năsăud, 1949, Ion Binea)

fie deliberate, gîndite și împlinite de interpreți ca modalități de producere a noului :

„Am vrut io să modific cîntecu' ăsta.“ (Slatina — Argeș, 1955, Viorica Tefeleu, 21 de ani [28].)

„/.../ l-am învățat cum am crezut io.“ (I. 7561, Slobozia — Teleorman, 1950, Tita Sfetcu)

„Melodia îmi rămăsese puțin de la omul acela din sat despre care v-am spus că știa cîntece da' a murit, și am mai complectat ieu. Esen-

[28]. Apud Al. Amzulescu, op. cit., p. 204.

https://biblioteca-digitala.ro

țialul muzicii, a melodiei, e de la dînsul.“ (I. 31.814, Măriuța — Ilfov, 1965, Stan Preda, 20 de ani)

Se vede că interpertul și ascultătorul său conștientizează diferit primenirile. Transformările spontane mai accentuate sunt de obicei — dar nu în toate situațiile — observate de ascultător, chiar dacă ignorate de cel care le produce. Modificările deliberate sunt deseori — dar nu întotdeauna — sesizate de auditor și taxate ca atare. Dar și unul și celălalt se pot foarte bine înșela. Interpretul, măgulit de deferența pe care i-o arată culegătorul, își revendică cîteodată paternitatea unor inovații imperceptibile, nesemnificative. Iar ascultătorul cataloghează drept involuntare unele prefaceri pe care cîntărețul le-a întreprins cu perfectă luciditate. Nu mi se pare însă important dacă aprecierile oamenilor sunt sau nu o realitate ambiguă, multiplu interpretabilă ; esențial este faptul că transformările cîntecelor sunt sau nu marcate de intenționalitate.

Atestările purtătorilor de folclor relative la modalitățile variației și creației sunt, așa cum transpare de mai sus, inegale în cuprindere și profunzime. Cele mai multe dintre ele privesc interșanjarea melodiilor și versurilor — aspect asupra căruia m-am oprit în capitolul precedent — și metamorfozele la care se expun textele poetice. Acestea din urmă sunt de altfel într-o prefacere neîntreruptă, alertă, lesne de perceput și de descris.

Oamenii atrag înainte de toate atenția asupra atașării sau inserării într-un text poetic cunoscut a unor versuri desprinse din alte cîntări :

„Io dor l-am auzi' și-a rămas to' la mine. L-am auzit la nește fete streine, nu știu de unde, și am adăugat și ieu.“ (I. 5850, Bătrîni — Prahova, 1949, Floarea Lugoci)

„Apoi dacă poți să mai pui ceva /versuri/ la ăsta. . .“ (I. 6999, Caransebeș — Caraș Severin, 1949, Luță Ioviță)

„...poț' să bagi un vagon în ie, poț' să pui mai multe /vorbe/.“ (I. 7001, Caransebeș — Caraș Severin, 1949, Luță Ioviță)

Apendicele textului poetic poate fi constituit și dintr-un grupaj de versuri create de interpret :

„Asta atît îs cuvintele. Pe urmă se pun și alte cuvinte, dar poate nu sunt știute.“ (I. 9021, Coșbuc — Bistrița Năsăud, 1950, Ana Zăgrean)

„Măi auzi și mai îți vine. . .“ (I. 6926, Măru — Caraș Severin, 1946, Maria Bistran)

Versurile noi sau provenite din alte cîntece corectează cîteodată memorările fragmentare sau deficiente :

„L-am auzit de mult, astă vară cînd am fost acasă, la o serbare, la școală. L-am auzit puțin așa ; cît nu-mi aduc aminte, mai dictez și ieu din capu' meu.“ I. 8137, Copăceni — Vîlcea, 1949, Victoria Ruiu)

De cele mai multe ori însă, adițiile sau inserțiile de versuri vechi sau noi pe scheletul unui text poetic cunoscut sunt reflexul unui impuls artistic interior :

„Eu cînd stau degeaba acasă — nu acasă, la cîmp ! — le mai adun, le mai compui. Asta am compus-o eu, am adăugat vorbe din gînd. Asta

https://biblioteca-digitala.ro

e din '910, eram militar, poate să fie 30 de ani și ceva." (I. 8361, Clejani — Giurgiu, 1949, Vlad Gheorghe)

„Am pătimit și ieu multe, și i-am mai pus și ieu cuvinte. Nu le mai știu fix care ie puse de mine. Acu' totu' ieste al meu." (mg. 513 1, Nucșoara — Argeș, 1955, Maria Pașol, 64 de ani [29].)

„Rîndurile alea de la 'Maică inimă de piatră' să știți că io mi le-am adus aminte așa din închipuire, că melodia să potrivește." (I. 8143, Copăceni — Vîlcea, 1949, Victoria Ruiu)

Interpreții de talent se dispensează de osatura unui text poetic preexistent și își imporivează „vorbele" chiar în momentul cîntării, ansamblînd într-un mozaic fantezist motive poetice cunoscute și „originale". Recombinările libere de motive dublate de corecții și adaosuri personale se plasează în spațiul de joncțiune al variației și creației :

„Ie și cules, ie și făcut, că niciodată la noi nu le cîntă păn la cap ; cîntă rupturi din iele... Noi, două-trei fete, stam așa și-l ticluiam." (I 29.212, Albești —Argeș, 1972, Nina Moldovan)

„Dacă de exemplu un lăutar cîntă undeva, mă opresc din loc și în cîteva momente io am prins melodia ; și după cum am prins-o io o încerc la vioară ; și mai în urmă, după ce cîntecul ista apare, io îi găsesc cuvintele lui, sau chiar și altele, extrase." (I. 2604, ? — Gorj, 1940, lipsă alte date) Acest „extrase" ar putea să însemne : create, preluate dintr-o altă cîntare sau chiar extrase dintr-o carte.

„Mai lăsați-o, doamnă, să să gîndească, că ia le adună de colo-colo pînă să potrivește cîntecu'." (I. 26.442-3, Runcu — Gorj, 1966, o femeie care asistă la anchetarea Mariei Arbagic)

Colarea unor motive poetice mai mult sau mai puțin disparate se repercutează asupra coerenței de ansamblu a textelor de cîntece. În general, traiectoria capricioasă a versurilor lirice nu-i vexează nici pe interpreți nici pe posibilii lor ascultători. Dar existența unui substrat narativ mai bine conturat al cîntecelor le impune unora și celorlalți o anumită atenție față de înserierea inteligibilă a secvențelor poetice :

„Și mai înainte mă căzneam io să-l leg așa. Mă duceam cu niște oi la cîmp, singur. M-a prins o jale, domnule profesor, cîn' mă gîndeam la lumea asta cum ieste, vedeț' și dumneavoastră, iera satu' pustiu!... Atunci m-am gîndit io să-l pui în cuvinte așa adăugate de mine, să-l pui ca o poezie, ca un cîntec, să rămîie în amintirea poporului așa cum s-a petrecut pîrjolu' în comuna Dioști... Și d-acia-am început să iau cuvinte cu cuvinte, ca să să lege înțelesu'. Spuneam unele melodii și nu să lega cu cîntecu', pînă am nimerit această melodie. Văzînd-o că să leagă cuvintele cu melodia, a jele-așa, cum a fost pîrjolu', l-am început a compune. Le-am pus cuvîn' cu cuvîn' pînă le-am făcut legătura /.../ cum a mers focu' și cum s-a petrecut. După ce l-am fîrși' de compus, am început să-l împrăștii la domnișoare și cavaleri. 'Ntîi și-ntîi Vetii, și văzîn' că Veta nu-l cîntă, că nu l-a putut lua în cap — că i l-am cînta' di doă ori și nu l-a putut lua în cap — i l-am spus dînsii, Lenii, Domnica Butoi. A începu' să-l cînte, a mai venit o dată și l-am repetat io. A doa oară

---

29. Apud Al. Amzulescu, op. cit., p. 198.

https://biblioteca-digitala.ro

l-a cîntat întopnai cum ie compus. Lumea nu l-a mai schimbat." (I. 6509, Dioști — Dolj, 1938, Gheorghe Predica)

Documentul reprodus mai sus nu constituie din păcate cea mai fericită exemplificare; căci cîntecul la care se referă este un jurnal oral, probabil o variantă a cîntecului epic „Focul de la Costești" (deși țăranul pare convins că textul este în întregime opera sa). Or un cîntec liric, propriu-zis, nu are niciodată o tramă narativă atît de densă, închegată și de amplă respirație, prin urmare nu pune cu asemenea acuitate problema desfășurării sale logice. Pe de altă parte, juxtapunerea motivelor poetice lirice nu a fost și nu este lăsată cu totul la voia hazardului. Depănarea neaccidentată a versurilor i-a preocupat întotdeauna, într-o măsură sau alta, pe interpreți; iar în ultima vreme această preocupare a căpătat profiluri nete:

„Știț', la noi pîn-aici să cîntă. De aci nu mai avea nici o legătură, că spunea întîi dăspre Ion, că-i vine dor dă ducă, și la urmă venea direc' la păsări, așa că n-avea legătură. Am adăugat cuvintele care mi s-a părut mie să fie mai bune, să iasă cîntecu' mai bine." (mg. 1036 f, Nucșoara — Argeș, 1957, Viorica Tefeleu, 23 de ani [30].)

Cîntecele-șlagăr de strat modern — dublate de multe ori de variante îngrijit elaborate difuzate prin mijloacele comunicării de masă — sunt primele care s-au „ameliorat" sub raportul cursivității. Le-au succedat, la scurt interval, cele remaniate în vederea prezentării în spectacolele căminelor culturale, în concursuri și festivaluri de folclor. Interesant este că atenția acordată textului se dezvoltă în paralel cu cea pentru compatibilizarea la nivel expresiv a melodiilor și versurilor:

„L-am făcut acu' o lună de zile. Ie compus de mine cum m-a tăiat capu'. Făcusem la început altfel, că: 'Foaie verde bob năut / Mi-aduc aminte și plîng', da' m-am gîndit că nu ie prea bine, că altu' poate să creadă că plîng că îmi pare rău, și numai asta n-am vrut să spun. O cînt pe melodia... (exemplifică cu un fragment dintr-o cunoscută melodie subcarpatică de strat modern), care are ritm și de sîrbă și de marș... Pot cînta și pe melodia 'Coboară, Leano, coboară', ar merge mai bine asta." (I. 11.988, Hulubești — Dîmbovița, 1949, Dumitru Benguș, despre cîntecul cu text „patriotic-revoluționar" 'În timpurle din trecut'.)

„Melodia e veche. 'Doru' de cine se leagă'. L-am cîntat la radio pe ziua de 2 Ianuarie. L-am făcut pentru a-l da și aici. Toate cuvintele sunt noi." (I. 1352, Măgura — Buzău, 1950, Lucia Habără)

Dar chiar atunci cînd „toate cuvintele sunt noi" — ceea ce în realitate nu se întîmplă niciodată — ele sunt subîntinse de o schemă compozițională tradițională care le ajustează pe măsura versurilor clasice. De altfel cu cît liantul cu tradiția este mai robust și mai adînc implantat, cu atît textul-creație își sporește șansele de a fi acceptat și inclus în circulația folclorică.

Pentru a avea un deplin control asupra poeziilor în ansamblu și pentru a le putea remania în ordinul coerenței, creatorii — îndeosebi cei

---

[30]. Apud Al. Amzulescu, op. cit., p. 207.

https://biblioteca-digitala.ro

roși de ambiția afirmării — și le notează în caietele de cîntece. Uneori, se poate presupune că ei le elaborează în scris, fără să se sprijine pe vreo melodie anume, ținînd doar cont de structura metrică a unui potențial suport muzical :

„Țin că-i de domeniu' politic... Am la mine permanent hîrtie și creion, oricînd scriu ceva... Să redăm oamenilor ce creeăm ! Alții iubește frumosul, dar nu pot să-l exprime. Acuma, cînd se caută creativitatea la tot pasul ! Folosește la progresul țării în general." (I. 32.709, Drăcșănei — Teleorman, 1984, Constantin Andrei, 30 de ani, stabilit în București)

„Ista face poezii frumoase cîte vreți, ista ar fi bun în comună de tipograf. Și desenează..." (I. 5909, Bătrîni — Prahova, 1949, Maria Mirea, vorbind despre un consătean.)

Există, cu siguranță, și alte modalități de transformare variațională și creatoare a textelor poetice de cîntece, pe care documentele de arhivă nu le consemnează. Unele din ele — spre exemplu substituirile unor cuvinte perimate prin echivalentele lor din limba contemporană — vor fi părut naturale, nevrednice de a face obiectul unor comentarii. Revelarea altora va fi depins, poate, de o conducere mai abilă și mai ferm orientată a anchetelor. Dar, indiferent de motive, parcimonia referințelor îmi interzice aprofundarea chestiunii, cu atît mai mult cu cît aceasta este în principiu de competența specialiștilor în literatură populară.[31]

Modalitățile și tehnicile prefacerilor muzicale sunt din păcate încă mai sumar comentate — fapt de altfel cu mult mai ușor de explicat. Purtătorul de folclor este mai degrabă frapat de efectele proceselor variaționale și creatoare decît de modalitățile desfășurării lor :

„... Și ieste cîntețe care unu' le cîntă-ntr-un fel și altu-ntr-un fel." (I. 8875, Covăsinț — Arad, 1949, Pătru Rus, 25 de ani)

„L-am auzit la radio, da' să cîntă altfel." (I. 4340, Isverna — Mehedinți, 1950, Petre Didea)

Oamenii indică fără ezitare o unică modalitate variațională : prefacerea ritmică radicală, avînd ca finalitate transformarea cîntecului în cîntec de joc sau reciproca :

„Ista ie sîrbă ; da' cu timpu' are să devină ca-n Banat" adică fie cîntec „doinit", fie — mai probabil — brîu sau ardeleană). (I, 6976, Armeniș — Caraș Severin, 1949, Lenuța Perescu)

„Or fuost cîntări și li-or băgat în juoc." (I. 7617, Ciacona — Macedonia, 1936, Mircea Trifu)

În rest — observații tangențiale și impresioniste, dezamăgitoare sub raportul consistenței, referitoare la unele particularități ale stilurilor vechi și modern (privite mai curînd comparativ decît în mișcarea care conduce de la unul la celălalt), la noutatea unor cîntece, la re-

[31]. Abordarea cea mai completă și argumentată faptic a variației și creației la nivel poetic cunoscută mie este studiul lui Al. Amzulescu *Considerații și mărturii despre procesul de variație și creație...*, op. cit., pe care am invocat-o aici în repetate rînduri.

https://biblioteca-digitala.ro

împrospătarea și reintrarea în modă a altora [32]. Nici o mențiune, fie cît de sumară, în legătură cu modificările traseelor melodice, amplificările sau comprimările strofelor muzicale, construirea unor cîntece inedite din formule „călătoare" preexistente sau din imixările altor cîntări cunoscute ș.a.m.d. Uzul muzicii este tot atît de ireflexiv ca și cel al limbii: *„...l'inculte n'a conscience d'aucune 'méthode' /.../ et ne peut rendre compte d'aucun procédé technique. ni d'aucun concept théorique. Son domaine c'est l'empirisme intégral."* [33] Iar efortul cercetătorului de a induce purtătorului de folclor o atitudine contemplativă este paralizat de neputința acestuia din urmă de a produce discursuri despre muzică în termenii altui limbaj, plămădit din altă substanță, regizat de altă logică și, poate, ancorat în alt univers cognitiv și afectiv.

[32]. Vezi capitolul „Stilurile istorice ale cîntării" al prezentului volum.
[33].C. Brăiloiu, op. cit., p. 143.

https://biblioteca-digitala.ro

SCRISUL ȘI RAPORTURILE SALE CU ORALITATEA CÎNTECULUI POPULAR

„Astea tă' di pă carte li-am cuprins... Coșiam pînză, mai întorceam și ceteam. Mi-o fos' drag." (Mărie Frenț, Hălăucești — Iași, 1949)

Pînă către mijlocul secolului, țăranii uzează de puțina lor știință de carte îndeosebi în relațiile cu autoritățile (primarul, notarul, perceptorul, arendașul) ; relații neplăcute, măcinate de bănuiala unor posibile capcane și înșelătorii. „Cartea" pe care o lasă poștașul la poarta gospodarilor nu poate să aducă decît vești rele : o factură, o somație, o chemare sub arme, o citare în proces, un anunț de deces. Drept urmare, litera scrisă este privită de oameni cu un amestec de respect, spaimă și suspiciune. Se eliberează de temeri doar cei care prind drag de învățătură în copilărie și se obișnuiesc să citească și mai tîrziu, în anii maturității. Din păcate, prea multe tipărituri nu le stau la dispoziție : vechile manuale școlare — învățate pe de rost din scoarță în scoarță —, cărți rătăcite prin sat cine știe cum, jurnale. Lecturile cele mai captivante sunt cele care le relevează un univers spiritual familiar : basmele, poveștile și versurile populare sau de factură populară ; pe acestea din urmă le memorează neîntîrziat și le prefac în cîntece, asociindu-le unor melodii cunoscute :

„În București /.../ ierau negustori cu coșuri cu cîntece... Băiatu' citea și io prindeam." (I. 8239, Clejani — Giurgiu, 1949, Costică Gîndac, lăutar). (Țăranul se referă la volume de versuri, pe care le denumește „cărți de cîntece" ; căci el nu poate concepe că poeziile ar putea să nu fie cîntate.)

„L-am adunat de pîn cărți. Viersul ei l-am auzit de la un armonist, pîn '916, la Reni, în Basarabia, în timpul războiului. Nu vorbili, numai viersu'. De fapt doina asta, vorbili erau și-n cărți, pe la '901—'902, cînd eram la școală. Viersul ei îl cîntă și ăștia p-aicea, da-l cîntă oltenește și nu-mi place." (I. 8362, Clejani — Giurgiu, 1949, Vlad Gheorghe, vorbind despre un cîntec cu versuri de Vasile Alecsandri : 'Doină, doină, cîntec dulce'.)

„... dintr-o carte de haiduci am luat textu', și am pus melodia de la mine /.../ Îmi plăcea foarte mult poezia, a fost acolo-n carte și io l-am cîntat." (I. 5890 și 5899, Bătrîni — Prahova, 1950, Florica Mîzgoi)

7—c. 412

https://biblioteca-digitala.ro

„Vorbili-s dintr-o carte veche... Vierul di la mine, așa a jăle.“ (I. 4148, Isverna — Mehedinți, 1950, Veta Cristescu, 20 de ani)

„Astea tă' di pă carte li-am cuprins... Coșiam pînză, mai întorceam șî ceteam. Mi-o fos' drag.“ (I. 6322, Hălăucești — Iași, 1949, Marie Frenț)

„Dă puîn cărț' așa...“ (I. 7649, Sîrbova — Caraș Severin, 1936, Dumitru Ivănuș, 70 de ani)

„L-am citit după niște cărți... Melodia, de la mine-așa am scos, să văd cum se potrivește.“ (I. 745, Hîrsești — Argeș, 1949, Vasilica Barbu, 18 ani) [1].

Concomitent cu alfabetizarea și generalizarea învățămîntului elementar obligatoriu, se înmulțesc și diversifică și tipăriturile care pătrund în sat. Fiecare din ele devine o potențială sursă de inspirație sau de îmbogățire a repertoriului de cîntece al țăranilor, cu deosebire al celor tineri :

„Cîntecul aste îl știu dintr-un calendar care o venit de la partid în 1947. Îl știe multă lume la noi, da' mai mult tinerii.“ (I. 8913, Covăsinț — Arad, 1950, Nicolae Rus, 15 ani)

„/Cîntarea/ o scos-o băietul dascălului /.../ cînd o fost serbare, înainte de Lăsata Secului, prin februarie... El /.../ mai scoate, că găsește la ziere și le scoate la armoniu, după note.“ (I. 6057, Iugani — Iași, 1949, Iacob Neculai, 27 de ani)

„Din ziare“ își face noile cîntări și Natalia Motan (17 ani) din Tîrgu Frumos — Iași ; mîndră de știința de carte și vrednicia ei, fata adaugă : „Fratele meu era conservator“, adică student la Conservator. (I. 3378, cules în 1949)

„Acuma de vreun an de zile nu mai avem așa idee de cîntece deastea de cîmp, mai mult din 'Îndrumătoare'.“ (I. 1338, Cîndești — Buzău, 1949, grup) Informația este confirmată independent de un consătean : „Asta se cîntă în sat, ce iese în 'Îndrumător'.“ (I. 1316) [2].

„Ce învățăm la cor ; acolo ne-am pus în corent cu caietele culturale. La noi încă nu se fac /cîntece „democrate“ „de viață nouă“/.“ (I. 1276, Feldioara — Brașov, 1949, grup)

Dacă tipăritura este un *stimulent al imaginației,* scrisul propriu-zis este un *auxiliar al memoriei*. Țăranii își notează sau pun să le fie notate mai ales versurile cîntecelor necunoscute care le plac, pe care le aud în contexte mai neobișnuite și pe care știu că nu vor mai avea curînd prilejul să le reasculte :

„Îl știu din militărie, din 1910. Mi l-a scris un moș care venia cu căruța spre Bulbucata și m-a luat și pe mine în căruță, ca militar. L-a cîntat pă drum și l-am rugat să mi-l scrie și mie.“ (I. 8278, Clejani — Giurgiu, 1949, Vlad Gheorghe)

„Am fos' la fabrica din Bragadiru /.../ ș-acolo erau fete de la Bezdead și io am pus să mi-l scrie ; și pîn-a cîntărit roșiile, pînă aia,

---

1. Documentele I. 4382, Seliștea — Mehedinți, 1950 ; I. 4148, Isverna — Mehedinți, 1950 ; I. 745, Hîrsești — Argeș, 1949 conțin și alte informații referitoare la folosirea tipăriturilor ca sursă de inspirație sau de învățare a versurilor de cîntece.

2. Informații referitoare la rolul revistei „Îndrumătorul cultural“ în vehicularea cîntecelor cu conținut „nou“ sunt incluse și în documentele : I. 720, Gloganul de Sus — Argeș, 1949 ; I. 8062, Vidra — Alba, 1950.

https://biblioteca-digitala.ro

am învățat și melodia." (I. 3757, Vîrtej — Ilfov, 1943) La aceste cuvinte, o femeie din Măgurele care asistă la anchetă exclamă admirativ : „Alea care-nvață la școală le ține minte, mai le scrie !" (I. 3757)

„Am auzit-o di la București. Mi-a dat-o o tovarășă. Am fost la bal la 'Pescăruș' și acolo o cîntat-o o tovarășe și mi-a dat-o scrisă. Cît am putut-o învăța am cîntat-o toate împreună. O cîntăm la muncă, cîn' muncim." (I. 3997 b, Ieud — Maramureș, 1950, Maria Hoticu, 41 de ani)

Fetele și femeile tinere, care ard de dorința de a ține pasul cu cîntecele zilei, ascultă radioul și televizorul în timpul treburilor casnice avînd la îndemînă hîrtie și creion, pentru a-și nota versurile neștiute. Lenuța Rădulescu din Colonești — Olt, căreia copiii nu-i dau o clipă de răgaz, o roagă pe Mariana Matache — nemăritată și fără griji — să-i scrie cuvintele cîntecelor pe care ar voi să le învețe. (I. 32.758, cules în 1982)

Interpreții foarte dotați, care cîntă mult, cu bucurie și în multe împrejurări, își fac de altfel *caiete de cîntece* pe care le poartă cu ei tot timpul și le produc ori de cîte ori aud o piesă vocală necunoscută :

„Le scriu într-un carnet. Avem fiecare cîte un caiet de cîntece. De la paișpe-cinșpe ani ne facem carnet de cîntece." (I. 26.659, Gura Teghii — Buzău, 1966 ; grup de fete)

„... ne facem carte de cîntece. Ieu am început să fac unu" (I. 26.660, Gura Teghii — Buzău, 1966, Lucia Bratu, 14 ani)

„Am mai uitat, aveam acasă un carnet cu cîntece." (I. 3462, Ceplenița — Iași, 1949, Gheorghe Velnic)

„/Am/ vro trei-patru caiete de cîntece, încă de cînd ieram la școală le scriam mereu." (I. 26.287, Tomulești — Teleorman, 1966, Vasilica Olteanu, 19 ani) În realitate, fata pare să aibă doar unul : „O soră de-a mea tot îmi bătea capu' să-i dau caietu' să învețe și ia. Acu' l-a luat." De la aceeași Vasilica Olteanu aflăm că „și băieții au caiete de-și scriu cîntecele." (I. 26.687)

„De cîn' am fo' fată am tăt scris în caiet. Am încercat să compun și pe partea cealaltă", spune Lenuța Petruș din Poarta Sălajului — Sălaj, arătînd sfîrșitul unui maculartor școlăresc. Apoi adaugă : „De ce le-am ținut mai strîns să nu le uit, tăt mai scăp o melodie. Ce noroc dacă aduceam casetofonul, le băgam și mi le aminteam !" (I. 33.278, cules în 1986).

Într-adevăr, caietul de cîntece este un adjuvant imperfect al memoriei ; el reamintește doar versurile, nu și melodiile care trebuiesc reținute ca și înainte. Cel care uită vocea nu se descurajează însă, ci adaptează ad hoc o alta aceleeași poezii. Lăutarul Luță Ioviță din Criciova — Caraș Severin și-a alcătuit și el — fapt destul de neobișnuit pentru un profesionist — cîteva caiete cu cîntări. Citește o poezie dintr-unul din ele și exclamă provocator, adresîndu-se unui confrate : „Ia fă la asta o melodie ! Io pot !" (I. 6960, Criciova — Caraș Severin, 1949) De fapt poate nu numai orice muzicant, ci orice bun cîntăreț. Elena Opriș (13 ani) din Sîrbi — Maramureș și-a copiat în carnetul ei versuri dintr-o carte împrumutată de la un fecior din Budești, versuri pe care le-a metamorfozat cu ușurință în cîntece : „Am pus orce melodie, orce glas." (I. 28.948, cules în 1971)

https://biblioteca-digitala.ro

Tinerii interpreți cu veleități de creatori își notează cu îngrijire versurile proprii și sunt pregătiți să le cînte după carnet în orice moment pe care îl socotesc oportun. Într-o discuție în legătură cu un cîntec-creație dedicat luptei pentru pace, Constantin Andrei din Drăcșănei — Teleorman afirmă :

„Am la mine permanent hîrtie și creion, oricînd scriu ceva... Să redăm oamenilor ce creăm ! Alții iubește frumosul, dar nu pot să-l exprime. Acuma, cînd se caută creativitatea la tot pasul ! Folosește la progresul țării în general." (I. 32.709, cules în 1984)

Pentru cîntăreții „profesioniști" — interpreții de local, soliștii angajați ai ansamblurilor artistice de stat și colaboratorii instituțiilor mass media — caietul *aide-mémoire* a devenit indispensabil. Consolidarea și eventual ameliorarea poziției socio-profesionale dobîndite îi constrînge să învețe mereu alte piese, pe cît posibil neauzite. Ei au de altfel și îndatorirea de a prezenta textele dactilografiate ale cîntecelor lor unor comisii de specialiști care se pronunță în legătură cu autenticitatea, specificitatea zonală și valoarea lor artistică și le acordă sau nu dreptul de difuzare. În fine, după cîțiva ani de carieră, soliștii vocali au nevoie de o evidență riguroasă a cîntecelor prezentate în spectacole sau înregistrate pentru radio, televiziune sau disc, pentru a evita să le propună de mai multe ori aceleeași instituții.

Caietele cu cîntece ale profesioniștilor au astăzi forma modernă a dosarelor cu datilograme. În ele, interpreții nu includ toate piesele cunoscute, ci doar pe cele pe care le consideră corespunzătoare criteriilor de selecție ale reprezentanților mass media. Pe celelalte — cîntecele convenționale, picante, nespecifice zonei pe care o reprezintă etc. pe care le interpretează la nunțile și petrecerile la care sunt angajați — le au, probabil, notate în caiete pe care le feresc de privirile exigente ale folcloriștilor și mai ales de ochii iscoditori și lacomi ai colegilor-concurenți. (Se iscă deseori certuri violente între ei în legătură cu „furtul" real sau imaginar al unor cîntece de succes.)

În dosarele cu texte, interpreții mai pedanți instaurează și o anumită ordine. Ei grupează de obicei versurile, dependent de melodiile cu care obișnuiesc să le execute și de conținutul lor, în trei categorii : „doine" (doine și cîntece „propriu-zise" în tempo rubato, eventual și unele cîntece pe melodii de colinde), „cîntece" (de fapt cîntece de joc) și „cîntece de viață nouă" [3], cîntece de joc cu tematică „adecvată" realităților social-politice și economice ale regimului comunist : cîntece de care este adeseori condiționată programarea lor în spectacole sau difuzarea pe posturile de radio și televiziune).

Scrisul — în dubla sa ipostază de tipăritură și scris practicat, cu dubla funcție de stimulent al imaginației și adjuvant al memoriei — are efecte contradictorii asupra comportamentului muzical al purtătorilor de folclor și implicit asupra cîntecelor. Tipăriturile înlesnesc accesul la, și cultivă gustul pentru, creațiile poetice convenționale sau de autor în spirit popular ; căci acestea sunt cele predominante în publicațiile pe

---

3. În legătură cu această taxonomie, vezi și capitolul „Limpeziri termino-minologice".

https://biblioteca-digitala.ro

care le parcurg oamenii folclorici. Colecțiile de poezii autentic populare nu sunt — și este greu de imaginat că ar putea să devină — atractive pentru țăranii contemporani, fascinați de orice noutate, obosiți de prăfuitele versuri bătrînești. În actul de melodizare, de transformare în cîntece a poeziilor desprinse din tipărituri, oamenii le prefac sensibil, le folclorizează, punîndu-și în joc facultățile creatoare. Simultan, universul lor poetic se extinde, își anexează noi registre.

Scrisul practicat lenevește memoria auditivă, îi creează dependență față de cea vizuală. El afectează oralitatea și în același timp variabilitatea cîntecelor și creativitatea interpreților lor. Azi, folcloristul este adesecori în situația de a culege piese vocale de la oameni care se servesc de caiete de cîntece sau care, înainte de înregistrare, își notează „vorbele" pe un petec de hîrtie urmărit îndeaproape în timpul interpretării. Cînd imprimă pentru radio, disc sau televiziune, soliștii consacrați de muzică populară cîntă întotdeauna cu privirile ațintite asupra versurilor : pe de o parte ei nu le stăpînesc îndeajuns — căci s-au ferit să le fixeze prin cîntare în spectacole de teama de a nu le expune „furtului" —, iar pe de altă parte sunt atenți să respecte modificările consemnate de către membrii comisiei de avizare. În aceste condiții, creativitatea lor — ce s-ar fi putut exprima prin inovarea unor detalii, improvizarea de versuri, recombinarea unor motive poetice cunoscute etc. [4] — este practic anulată iar textele poetice pe care le performează anchilozează într-o formă imuabilă. Dar — ca revers al medaliei — scrisul le permite interpreților să-și alcătuiască în timp repertorii mai întinse decît ale celor mai buni cîntăreți analfabeți de odinioară ; or întinderea repertoriului este, în special pentru profesioniști, o calitate neprețuită.

Componenta muzicală a cîntecelor rămîne în continuare marcată de oralitate ; căci stăpînirea scriiturii muzicale este atît de rară printre cîntăreți încît poate fi înlăturată din discuție. Există, este adevărat, unele practici noi care au ca efect îngrădirea variabilității melodice și reprimarea creativității muzicale a interpreților ; acestea nu sunt însă consecința substituirii circulației orale prin cea scrisă, ci mai degrabă rezultatul unei alterări calitative a oralității, de care nu este cazul să mă ocup aici.

Scrisul atinge deci cîntecul popular în cîteva din punctele sale de rezistență cu o intensitate care promite să sporească proporțional cu știința de carte și accesul la cultura înaltă ale purtătorilor săi. Perturbările pe care le declanșează sunt aici doar semnalate ; ele se vor impune însă cu siguranță atenției cercetătorilor în legătură cu *oralitatea*, ca trăsătură definitorie a creației folclorice, și *folcloricitatea* pieselor vocale ce se vehiculează prin scris.

[4]. Vezi capitolul „Variația și creația"

https://biblioteca-digitala.ro

INTELECTUALITATEA RURALĂ, ŞCOALA ŞI CORUL. ROLUL LOR ÎN DEVENIREA CÎNTECULUI POPULAR

„Îmi da dascălu' nota-n mînă și noroc bun, cu sopranu' icra hodinit. Amu am uitat notele, că a trecut mult d-atunșia. Vai, vai, vai, doru mi-e de cor!" (Floarea Cotu, Șanț — Bistrița Năsăud, 1935)

Intelectualul satului — învățătorul, profesorul, doctorul, veterinarul, notarul, perceptorul, studentul în vacanță, primarul, directorul căminului cultural, (enumerarea este aleatorie) — se implică întotdeauna, direct sau indirect, deliberat sau involuntar, într-o măsură sau alta, în viața muzicală a comunității rurale, în consecință și în colportarea și devenirea cîntecelor. Gradul și modul acestei implicări depind de proveniența sa, competența folclorică, poziția „teoretică" pe care o adoptă în raport cu cultura tradițională, cadrul (formal sau informal, oficial sau neoficial) în care ia contact cu oamenii ș.a. Contează, prin urmare, dacă intelectualul este originar din satul de rezidență, dintr-un sat situat în proximitate, dintr-o localitate îndepărtată sau din oraș; dacă în copilărie și prima tinerețe a fost sau nu purtător activ de folclor; dacă instrucția școlară și universitară ulterioară i-a întărit, sau dimpotrivă i-a zdruncinat, atașamentul și respectul față de valorile creației populare; dacă aspiră să contribuie la conservarea și perpetuarea acestora ca atare sau în ipostaze „îndreptate" și „înnobilate"; dacă se manifestă în viața comunitară ca simplu sătean sau ca reprezentant al unei instituții oficiale (școală, cămin cultural, cor, primărie etc.); mai contează, în fine, prestigiul și simpatia personală pe care și-a cîștigat-o în decursul timpului.

Pozițiile intelectualilor în viața spirituală a satului — ca rezultante ale conjugării acestui complex de factori obiectivi și subiectivi — sunt foarte deosebite. Ele ar putea fi proiectate pe o scală imaginară, infinită în diviziuni dar marcată în extreme de poziția intelectualului-om folcloric perfect și cea a intelectualului cu desăvîrșire străin de viața spirituală a oamenilor în mijlocul cărora trăiește și muncește. Pozițiile marginale sunt, firește, pur teoretice: nu există persoană căreia educația academică să nu-i fi afectat afilierea la cultura tradițională, după cum nu există nici persoană care să fi putut rămîne deplin opacă la realitățile culturale care o înconjoară. Intelectualii satelor sunt cu toții bimuzicali, deși de obicei bimuzicalitatea lor are limite în ambele sensuri pe care ei nu mai au detașarea și luciditatea să le perceapă.

https://biblioteca-digitala.ro

Revin însă la scala imaginară la care mă refeream mai sus pentru a puncta de-a lungul ei cîteva din pozițiile pe care se poate plasa intelectualul de țară :

1. Intelectualul-om folcloric temeinic integrat în viața culturală comunitară. Competența sa în domeniul muzicilor „savante" este mediocră, niciodată nulă. Calitatea sa esențială, pe care o cultivă din instinct, este aceea de a disocia fără greș planul muzicii folclorice de al celor „înalte". În lumea rurală el se comportă ca un adevărat țăran ; preferințele sale muzicale au însă o greutate deosebită care decurge din statutul său social : orice cîntă sau cere să-i fie cîntat este cotat ca superior și eventual imitat. În ocazii speciale care se ivesc în sat sau în afara satului, el se metamorfozează în om apartenent altei culturi (ascultă muzică simfonică, cîntă împreună cu cei de aceeași condiție socială cîntece din studenție, romanțe și arii din operete etc.). Ca exponent al unei instituții oficiale, el poate adopta cele mai variate și uneori surprinzătoare atitudini, poate etala gusturi impecabile, îndoielnice sau bizare : acțiunea de educare responsabilă, la care nu s-a deprins să reflecteze, îl poate deruta sau depăși.

2. Intelectualul lipsit de mobilitate, incapabil sau nepregătit să-și asume alternativ, dependent de circumstanțe, rolurile de om folcloric și om al culturii livrești. Drept consecință el își apropie o muzică situată la interferența dintre folclor și creația urbană (muzică asupra căreia mă voi opri în capitolul „La confluența muzicii folclorice cu muzicile savante").

3. Intelectualul cu competență muzicală folclorică mediocră, uneori precară, dar încrezător în priceperea și gusturile sale, care militează energic, prin mijloace formale și oficiale, pentru promovarea cîntecelor convenționale și a altor producții din periferia folclorului (eventual în versiuni „ameliorate"). Se deosebește de confratele său din categoria precedentă prin aceea că se simte îndemnat, sau are prilejul, să-și impună preferința pentru compartimentele muzicii populare contingente cu muzicilie urbane. Nu se îndoiește de altfel nici o clipă de faptul că preferințele și acțiunile sale sunt justificate de criterii estetice inatacabile.

4. Intelectualul competent în ambele registre ale bimuzicalității sale, conștient de valoarea fiecăruia din ele și în același timp și de riscurile interferării lor. În cadru informal el se acomodează împrejurărilor ; în cadru oficial — prin școală, cor, serbări și spectacole pe care le organizează etc. — el se străduiește să evite hibridarea folclorului și să înlăture producțiile bastarde deja existente : predă copiilor la clasă cîntece din fondul tradițional, include în repertoriul corului prelucrări de folclor „clasice" de o anumită ținută ș.a.

Majoritatea intelectualilor rurali se înscriu în a doua sau a treia categorie. În principal, ei sunt deci consumatori, promotori și chiar creatori ai unei muzici situate la joncțiunea folclorului cu creația cultă, la răscrucea satului cu orașul — o muzică ce îi reprezintă de altfel destul de corect. De multe ori chiar instituțiile de învățămînt i-au pregătit pentru adoptarea acestei poziții. De pildă, în școlile normale (pedagogice) de acum cinci-șase decenii — școli în care muzica nu era o simplă dexteritate ci un obiect de studiu din cele mai importante — „materialul

https://biblioteca-digitala.ro

didactic“ pentru predarea cîntului și a viorii se constituia în bună parte din cîntece convenționale și romanțe de largă popularitate ; nimic mai natural decît ca acestea din urmă să devină „hrana“ lor spirituală din anii maturității.

Din păcate, cercetările de teren întreprinse de folcloriștii etnomuzicologi nu au urmărit în mod special rolul intelectualității în vehicularea și prefacerea cîntecelor populare. Documentația mea în această privință este, prin urmare, modestă, lacunară. Totuși, din anchetele consacrate circulației cîntecelor în general — cu deosebire din cele amănunțite, în care culegătorul a consemnat conturul melodiilor, „titlul“ cîntecelor și eventual unele grupaje de versuri din interiorul lor — am putut desprinde unele date pe care mi-am întemeiat cele cîteva considerații de mai jos.

În cadru informal — sau mai exact spus neoficial — intelectualii participă la nunți, botezuri, cumetrii, petreceri, reuniuni spontane sau organizate ale țăranilor. Unii dintre ei cîntă sau cer lăutarilor să le cînte muzică din sat sau împrejurimi. Vorbind despre cîntarea sud-ardeleană clasică „Pădure dragă pădure“ (piesa nr. 32 din volumul de față), un grup de fete din Țebea — Hunedoara susține că a auzit-o întîia oară „... la doamna învățătoare Eva Marinescu, a cîntat-o la o șezătoare“ (I. 3041, cules în 1935). O văduvă analfabetă din Slatina — Argeș, Maria Cîrstoiu, care în timpul culegerii s-a dovedit a fi o excelentă păstrătoare a repertoriului și stilului vechi local, își amintește că „... iera învățați dă ăștia care știa cum să povecteze (sic !) cîntecele, și de la iștia am prins eu. Cîntam cu un notar care iera din Nucșoara, cîntam cu dumnealui care cînta din flaut și mă învăța și vorbe. El a fost la armată la muzică (fanfară, n.n.) și cînta cu flautu’... Mă duciam cînd că chema să cînt, cînd venia domni mai mari cu unchiu’ Fulga Ion, pădurar. El cînta cu cimpoili și cu claranetu’...“ (I. 4630, cules în 1936). Din Țebea — Hunedoara, Victoria Tis depune mărturie despre o altă cîntare țărănească a satului auzită „de la un domn director die echipă (sic), domnul director Frățilă l-a chiemat“ (I. 3040, cules în 1935). În Izverna — Mehedinți, mulți țărani pretind a-și fi însușit cîntece locale de la cărturarii satului și împrejurimilor : „Ieu l-am învățat și la un doctor, și gi la vioriștii care îi cînta lu’ doctoru’ îla. Îl cînta chiar și doctoru’, iel o umblat pin mai multe comuni : la Zăgaia, în cîmp și la Rudina și Glogova...“ (I. 4161, cules în 1950) ; „îl știu de la Sebastian Popescu, un învățător gin sa’ gi la noi, o murit“, spune Lia Covăsală (39 de ani) despre două cîntece înregistrate pentru Institutul de folclor (I. 4161, cules în 1950) ; „de la doctorul Vucea de la Balta (probabil același doctor din informația I. 4161, n.n.), îl cîntă și țăranii“, afirmă Vasile Dovlete despre oltenescul „Aseară vîntul bătea“ (I. 4386, cules în 1950) ; iar Lia Stoican învață clasicul cîntec mehedințean „Marie, Marie“ „... de la un perceptor din Costești“ (I. 4348, cules în 1950). În Salva — Bistrița Năsăud, Raveca Ducu prinde cîntarea transilvăneană „Spune măiculiță spune“ „... de la învățătoarea din Prundu Bîrgăului, dar melodia și vorbele le-am mai format și ieu, le-am împestrițat...“ (I. 9119, cules în 1950). Un grup de bărbați din Laslău — Hunedoara declară hotărît că „asta-i di la domnu’ director Stănilă Moisi din comună, din bătrîni, cîntec bătrînesc“ (I. 3275

https://biblioteca-digitala.ro

cules în 1950). În fine, Maria Trifan din Margine — Bihor a preluat și ea o cîntare tot de la „domnu' director" (I. 30.814, cules în 1973).

Dar țăranii au ocazia să audă de la intelectuali mai ales cîntece pretins folclorice, romanțe populare sau în spirit popular și diverse arii de sorginte urbană, pe care le cîntă îndeosebi la petrecerile lor. „Astea le cîntă domnii la masă", remarcă Fira Bărar din Chiraleș — Bistrița Năsăud, distingînd fără ezitare cîteva piese convenționale de adevăratele cîntări țărănești (I. 4973, cules în 1949).

În cadrul oficial al școlii, căminului cultural și corului profesorii și învățătorii satelor sunt în situația de a-și exprima cu claritate opțiunile muzicale și de a le impune consătenilor, influențînd astfel circulația și devenirea cîntecelor. Ei aleg melodiile pe care le predau la orele de muzică (acomodînd condițiilor locale concrete și sugestiile oferite de manualele și programele analitice) piesele din repertoriul corului și producțiile muzicale prezentate în spectacolele și serbările școlii și căminului cultural. Prin aceste selecții ei fac publice nu numai preferințele personale, ci și punctul lor de vedere referitor la creația folclorică, muzica „savantă" și raporturile dintre ele, la sensurile și modalitățile de educare muzicală a maselor.

Unii dascăli, puțini la număr de altfel (cei din categoria 4), se decid să promoveze cu precădere valorile tradiționale locale. Ei lucrează cu clasele de copii, cu corul școlii și corul maturilor cîntece țărănești originare din sat sau din zonă :

„Io l-am auzit dinainte, de prin sat, de la o verișoară a mea, și pe urmă s-a-nvățat și la cor, pe mai multe voci." (I. 1324, Cîndești — Buzău, 1949, diverși, referitor la cîntecul „De ți-o fi de mine dor")[1].

Cei mai mulți au însă o perspectivă tulbure asupra muzicilor folclorică și înaltă și gusturi incerte, oscilante, pe care le induc și discipolilor lor. Chiar atunci cînd se orientează asupra unor piese din fondul folcloric autentic, ei nu pregetă să le „corecteze" și să le prezinte elevilor sau coriștilor adulți în forme convenționalizate, socotite superioare artistic. De altfel unii nu o fac din convingere, ci dintr-o obediență nereflexivă față de practicile curente. Victoria Ruiu, țărancă din Copăceni — Vîlcea, surprinde fenomenul alterării în scopuri didactice a cîntecelor ; ea declară, privitor la cunoscutul „Paște calul lui Gheorghiță" :

„Am auzit-o și aicea, la școală, da' o cîntă altfel, a schimbat mult din ia." (I. 8131, cules în 1949)

De obicei, profesorii predau însă școlarilor cîntece convenționale și romanțe : „Mugur mugurel", „Pe marginea Dunării", „Verde-i vara frunza-n stejărel", „Ciobănaș cu trei sute de oi", „În fînul de curînd cosit", „Azi am să crestez în grindă", „Aseară la șezătoare" ș.a.[2]. În parte, repertoriul corului sătesc conține piese de aceeași factură, adaptate sumar cîntării plurivocale :

„Cîntecul „Ce vii bade, tîrzior"/ l-am învățat de la dirijorul de la cor, cu solo și patru voci, de astă vară, din Îndrumătorul cultural." (I. 720, Gloganul de Sus — Argeș, 1949, Ion Florea)

---

1. Informații similare pot fi regăsite la cotele : I. 741 (Hîrsești — Argeș, 1949) și I. 4101 (Săliște — Mehedinți, 1950).

2. Vezi informațiile : I. 405, 865, 1328, 4137, 4150, 4380, 4383, 6099, 6268, culese din diverse sate în perioada 1949—1950.

https://biblioteca-digitala.ro

Acestor piese li se adaugă lucrări de insipraţie folclorică din literatura corală naţională clasică şi modernă, imnuri, marşuri, cîntece mobilizatoare cu conţinut „revoluţionar-patriotic“ ş.a.

În ultimele două-trei decenii, profesorii-dirijori împrospătează şi diversifică continuu repertoriile formaţiilor pe care le conduc pentru a le face cît mai atractive, spectaculoase, deosebite de ale altor coruri săteşti „rivale“ (participante la aceleaşi competiţii). Le vin în ajutor Centrele de îndrumare a mişcării artistice de masă judeţene, care le pun la dispoziţie broşuri cu partituri corale de ultimă oră. Aceste broşuri sunt nesecate surse de îmbogăţire indirectă a vieţii muzicale a satului cu cîntece convenţionale şi de autori de o calitate în cel mai bun caz discutabilă ; căci oamenii prind cu uşurinţă toate cîntările de la cor, le interpretează în contexte tradiţionale şi le lansează în circulaţia de tip folcloric :

„No, atîta-i cîntarea asta. Îl cîntă mult toată lumea, ie cîntec nou. Ieu îl ştiu de la cor... Înainte nu l-am mai auzit la nime'. L-o mai învăţat şi de la mine mulţi baci de la stînă, că ieu stau patru luni pe an la stînă.“ (I. 7148, Poiana — Sibiu, 1950, Marin Boldea, 21 de ani)

„Maria Mătăsaru ie o vădană. La ia să strîng femeile în sat şi cîntă la clacă... Ufederistele (membre ale U.F.D.R.-ului, n.n.) fac /şezătoare/ în fiecare joi seară... Să adunau la noi mai mulţi ufederişti, da' mai mult la vădana di cari v-am spus. Sî strîngeau cu lucru. Sî lăsa una di lucru şi citea cărţi, de la biblioteca căminului. Mai cîntau şi cîntici di la coru' nostru. La şezători cîntam cîntici din astea care-am învăţat la cor, sau astea di la horă.“ (I. 861, Rîpile — Bacău, 1949, grup de fete)

„Coru' s-o înfiinţat cîn' am fost ieu la şcoală. O vint un profesor din Năsăud, Ştefănuţ, acela o înfiinţat coru' ; şi apoi s-o dus ş-o vinit un dascăl nou, Dariu Pop... Cu Ştefănuţ am învăţat numai cîntări din biserică. Cu Dariu Pop, şi d-estelalte, cîte-n lume, tiatru, şi ni-o dus cu coru' prin Maieruş... Cînd o venit Ştefănuţ ni-o învăţat notele pe tablă... îmi da dascălu' nota-n mînă şi noroc bun, cu sopranu' iera hodinit. Amu am uitat notele, că a trecut mult d-atunşia... Vai, vai, vai, doru' mi-e de cor... Cînd iera dascălu' Tămaş *mă învăţa cîntări şi cîntam singură pe bină* (subl. n.)... Dariu m-o învăţat una... : 'Eu mă duc, codru rămîne'. Apoi ne-a învăţat 'Cărăuşă de pe deal', Am un leu şi vreau să-l beau', 'Păsăre nevinovată'. De la Tămaş mi-aduc aminte ' 'Bagă, Doamne, luna-n nori', 'De la deal de cea grădină', 'Între dealuri şi-ntre văi', 'Badeo, cînd vii pe la noi', 'Trecui valea şi-un pîrău', 'Nu pot crede, nu pot crede', 'Spusu-mi-o frunza din vie'...“ (I. 4896, Şanţ — Bistriţa Năsăud, 1935, Floarea Cotu, 46 de ani)

Acelaşi regim de integrare în circuitul folcloric suportă şi cîntecele învăţate la şocală, la serbări, la echipa (sau brigada) artistică de amatori. :

„Asta l-am învăţat di aproapi un an di zile. L-am învăţat chiar de la echipa artistică. Să cîntă mult şi cînd plecăm de la cor... Ne place mult, şi copii îl cîntă : Georgică al meu, fratele meu care are patru ani, şi iel îl cîntă.“ (I. 1326, Cîndeşti — Buzău, 1949, Maria Panait, referitor la romanţa „Eu sunt păstor“)

„La şcoală, să ştiţ', l-am învăţat. Se cînta şi pin sat.“ (I. 8130, Copăceni — Vîlcea, 1949, Victoria Ruiu)

https://biblioteca-digitala.ro

...„Pă mini șefu' de tren : eu lucrez la chefere (C.F.R., n.n.), dă vro 15 zile, frînar... Le cîntam și păn sat, păn uliță, sau mierjim pi la unu' acasă și biem vin și cîntăm în grup." (I. 8901, Covăsinț — Arad, 1950, doi feciori, în legătură cu „Internaționala" și „Marșul partizanilor" ; este greu de judecat cît de ipocrită este relatarea lor).

„Un cîntec se împrăștie tare la noi după ce a fost cîntat la serbare la Cămin." (I. 3461, Cepelnița — Iași, 1949, Gheorghe Uglea)

Cîntecele preluate de la cor, școală, serbare sau brigada artistică se expun, ca și cele tradiționale, unor prefaceri inerente circulației :

„Edviga l-a adus de la Severin. Era secretară U.T.M. și se necăjea cu noi să-l învățăm. L-o mai modificat, a băgat oamenii vorbe. . ." (I. 4340, Isverna — Mehedinți, 1950, Petrică Didea, lăutar, despre „Sanie cu zurgălăi")

„O vinit un ficior de pe șantierul Salva—Vișeu și-o adus cîntarea. . . Restu' e luată di la cor." (I. 9142, Prislop — Bistrița Năsăud, 1950, Maria Ilovan și I. Nazarica)

Mă întreb daca intelectualii satelor, și îndeosebi profesorii de muzică, își reprezintă cit de profunde sunt reverberațiile gesturilor lor la nivelul vieții muzicale tradiționale și cît de serios chibzuite și responsabile trebuie să fie toate acțiunile culturale pe care le întreprind.

https://biblioteca-digitala.ro

LA CONFLUENȚA MUZICII FOLCLORICE CU MUZICILE „SAVANTE": CÎNTECELE CONVENȚIONALE ȘIi ROMANȚELE

„Astea le cîntă domnii la masă..." (Fira Bărar, Chiraleș — Bistrița Năsăud, 1949)

Muzica folclorică a fost pînă nu de mult închipuită ca o muzică a comunităților rurale închise, care se hrănește exclusiv din viața satelor și evoluează prin mecanisme proprii autonome, insensibile față de tulburările exterioare. Se știe azi că această imagine este iluzorie : satul nu a fost niciodată — iar azi e mai puțin decît oricînd — impenetrabil, iar muzica sa s-a modelat și se remodelează în continuare dependent de alternativele „savante" („înalte", „livrești" „de autor") pe care i le opune orașul [1]. De fapt nu numai muzica românească, ci toate muzicile folclorice ale lumii își așează făgașul în proximitatea celor livrești, aceasta fiind și trăsătura care le distinge de muzicile primitive [2].

Muzicile „înalte" ale orașului sunt o lume pestriță și denivelată care în ultima vreme se diversifică amețitor, ce se compune din muzicile simfonică, de cameră, de operă, de estradă, ușoară, de café concert, de jazz etc. Fiecare din ele și-a construit o „treaptă finală" comodă pentru accesul celor cu instrucție mai sumară : opera și-a anexat opereta, muzica simfonică pe cea semisimfonică etc. La nevoie, treapta finală își adaugă, pe ultimul palier, o nouă construcție protetică : teatrul de variété lîngă operetă, muzica de estradă lîngă cea semisimfonică ș.a.m.d. Această stratificare pe niveluri culturale este reflexul democratizării de principiu din plan social : masele și elitele își aruncă una alteia punți de legătură, se apropie reciproc, în vederea unei ipotetice întîlniri.

O platformă similară pune în contact și muzica folclorică românească cu muzicile „înalte". În registrele lor periferice s-a ivit o constelație de piese hibride, risipite parcă fără nici o noimă la distanțe diferite față de una sau celelalte. Sunt creațiile oamenilor cu statut sociocultural echivoc care pun în evidență deopotrivă propensiunea urbanului în rural și rădăcinile rurale ale orașului, rădăcini deformate uneori de efortul unei grabnice adaptări. Este muzica pe care o stăpînesc în

[1]. Ideea că folclorul este o „cultură tradițională cu alternativă" aparține Irinei Nicolau.

[2]. Vezi Marc Honegger, *Dictionnaire de la musique*, op. cit., definiția termenului *„ethnomusicologie"*.

https://biblioteca-digitala.ro

devălmășie țăranul și orășeanul provenit din țăran, dar care este și pe gustul și la îndemîna altor categorii de citadini și rurali. Stilul ei este în ansamblu foarte eclectic, dar are un nucleu destul de omogen și trainic, constituit din caracteristicile generale comune stilurilor muzicale cărora le slujește drept intermediar. Aproape fiecare piesă în parte este un caz unic ; fiecare se alimentează în moduri și proporții diferite dintr-o sursă sau alta, înclină balanța către folclor sau una din compartimentele muzicii înalte. Voi denumi aici această muzică „populară" — un atribut pe care îl voi păstra constant între ghilimele pentru a-l distinge de omonimul său interșanjabil cu „folcloric". Secțiunea cea mai consistentă a acestei muzici „populare" se constituie din *cîntece*, care pot fi distribuite în două categorii :

a) cîntece „convenționale" și

b) cîntece-șlagăr cu autor cunoscut sau anonim (de factură operetistică, estradistică, sentimentală, pășunistă, mobilizatoare etc.), romanțe populare și o parte din romanțele de autor.

a) Cîntecele „convenționale" sunt, după C. Brăiloiu care le-a atribuit acest nume, *„productions équivoques /. . ./ faites de substance populaire stylisée à un degré variable"* [3]. *„L'ampleur de la stylisation varie à l'extrême : elle va de l'accolement factice d'une même mélodie aux memes vers à la composition dans la manière bucolique ou, en d'autres termes, des limites de l'art populaire aux confins du savant. Les sources sont tantôt notoires, tantôt énigmatiques"* [4]. Cîntecele convenționale se răsfiră deci într-un spațiu muzical vast, cu limite incerte, *„faisant obstacle à des discriminations tranchantes"* [5]. În apropierea cîntecelor folclorice „pure" stau cîntecele „convenționalizate" (termenul îmi aparține), în care doar specialistul rutinat poate percepe o fină amprentă străină. Brăiloiu socotește astfel că melodia nr. 129/pagina 73 din volumul său *Vie musicale d'un village* [6] — variantă a piesei nr. 32 din cartea de față — poartă semnele „convenționalismului" ; o observație pe care o privesc, cel puțin deocamdată, cu rezerve, dar pe care trebuie negreșit să o luăm în seamă. O convenționalizare mai deslușită pun în relief, după opinia mea, cunoscutele cîntece *Paște calul lui Gheorghiță, Du-te dor cu dorurile, Vară, vară, primăvară* (acesta din urmă înserată aici la numărul 30) [7].

Cîntecele convenționale propriu-zise resimt cu acuitate influențele cărturărești sau își acuză originea extrafolclorică. Multe din ele sunt creații ale unor poeți și compozitori de ocazie, familiarizați cu muzica și poezia savante dar și cu zonele facile ale culturii tradiționale românești. Unele imită relativ îngrijit și convingător cîntecele folclorice ; așa sunt *De s-ar afla cineva* (cu variantă în prezentul volum la nr. 51),

---

3. Constantin Brăiloiu, *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie)*, op. cit., p. 6.

4. C. Brăiloiu, op. cit., p. 70.

5. C. Brăiloiu, op. cit., p. 83.

6. În ediția bilingvă *Opere/Oeuvres*, vol. IV, op. cit., incipitul aceleeași melodii poate fi regăsit în pagina 164.

7. C. Brăiloiu, *Vie musicale*. . ., p. 71/nr. 19 și respectiv p. 123/nr. 106 și p. 109/nr. 118. În volumul *Opere/Oeuvres*, IV, incipiturile acelorași melodii se regăsesc în paginile 162 și respectiv 203 și 192.

https://biblioteca-digitala.ro

Calu-i bălan și șaua-i verde, Cînd eram pe Ialomița — pe care și Brăiloiu le taxează drept convenționale —, *Cîntecul Iancului, Dorul meu e numai dor, La marginea Dunării, Mugur mugurel, Barbu Lăutarul, Mai vino sera pe la noi, Ano, lugojano* și multe altele. Versurile lor — tradiționale, întrucîtva „îndreptate" sau compuse în spirit popular — se asociază în general cu aceleași melodii. Foarte atractive, aceste cîntece au făcut obiectul unor prețuite prelucrări corale. Pe filiera ansamblurilor vocale sătești, ele s-au reîntors în mediul rural, unde și-au consolidat poziția și intensificat circulația ; mulți țărani le-au cunoscut și învățat chiar de la cor.

b) Cu un pas mai aproape de universul sonor al orașului stă a doua categorie de cîntece „populare", mai diversă stilistic, mai inegală sub raportul valorii artistice decît precedenta, categorie care subsumează :

— cîntece suburbane, producții ale fostelor mahalale : *Piatra-i piatră de e piatră, Mariță, Mariță, Cine bate noaptea / La fereastra mea, Zalină, Zalină, Bălălău, Magdalena, Albă ca Zăpada* etc. ;

— cuplete de revistă, serenade, șansonete ș.a., toate în variante sensibil alterate față de formele originare ;

— melodii de muzică ușoară „în spirit folcloric" : *Sanie cu zurgălăi, Ionel Ionelule, Țărăncuță, țărăncuță* ș.a.m.d. ;

— marșuri ostășești — „*Verde-i frunza vara-n stejărel, Acum ceasul bate unu* ș.a.m.d. ; cîteva din ele au pierdut textul poetic și s-au transformat în marșuri nupțiale ;

— melodii din filme (de preferință indiene), cărora li s-au aplicat cele mai variate versuri ;

— cîntece-romanțe pe versuri celebre, semnate de poeți români clasici sau minori, cu o diviziune idilică asupra satului : *La oglindă* (după Coșbuc), *Doină, doină, cîntec dulce* (după Alecsandri), *Ciobănaș cu trei sute de oi* ș.a. Melodiile au fost compuse de muzicieni-amatori, romanțioși și sentimentali, dar cîteodată inspirați ;

— romanțe cu autori-compozitori pierduți în anonimat, probabil țărani emancipați : *Titi și Elena, M-am născut într-un bordei, Cînd eram de șapte anișori ;*

— romanțe de autor cu mare priză la toate categoriile de public : *Steluța, Pe umeri pletele-ți curg rîu, Am iubit doi ochi albaștri, Eram tînăr cu speranțe, Îți mai aduci aminte doamnă, Iubirea mea urme de scrum, Plecai din satul meu.*

În pofida aspectului lor neomogen, cîntecele „populare" au cîteva particularități comune :

— în structura lor muzicală sunt înserate, în felurite dozaje, cel puțin cîteva elemente nefolclorice : repetări de motive muzicale în cadrul aceluiași rînd melodic, figurări de arpegii, intervale și succesiuni intervalice improprii (spre exemplu sexte și octave descendente), metrică occidentală, fraze construite pe cvadratură etc. ;

— melodiile lor sunt simple, accesibile pînă la banalitate, ușor de memorat ;

— toate cele care provin din creații orășenești de autor sunt deformate stilistic, acomodate aproximativ stilului folcloric modern ;

https://biblioteca-digitala.ro

— sunt interpretate cu timbrul vocal al bel canto-ului vulgarizat — impresonal din perspectivă folclorică —, cu ornamentație meschină sau simplificată, cu glissando-uri ample și mare risipă de nuanțe (care pendulează, în cursul aceleeași piese, între pianissimo-ul suav și fortissimo-ul patetic, intens vibrat);

— textele lor poetice se înscriu în general în sfera „actualității cîntate" [8] și a bucolicului, dar au tendința de a se extinde și într-un univers poetic străin liricii populare „clasice".

Purtătorii de folclor au un atașament și prețuire neclintite pentru aceste creații „populare", în special pentru cîntece convenționale și pentru romanțe. Ei le consideră și le tratează ca pe niște bunuri care le aparțin din timpuri imemoriale. Dumitru Turcu (56 de ani) din Vatra — Iași spune despre *Barca pe valuri* (alias *Valurile Dunării*): „...cintare veche țărănească; cu asta m-am trezit (I. 950, cules în 1949). „Ii cîntic vechi, din bătrîni", afirmă un băiat din Boghicea — Neamț despre romanța *Și mai am la mine-acas-un petic de ogor* (I. 6099, cules în 1949). „A... ăsta-i de cînd lupu' cățel și tătuca băiețel", comentează Petre Niculăeș din Hălăucești — Iași, în legătură cu cîntecul convențional *Mi-am pus busuioc în păr* (I. 6340, cules în 1949). Pentru Petre Lupu din Smîrdan — Buzău, artibutul „vechi" are o semnificație mai precisă: „Asta-i vechiu, îl țiu minte de prin nouă sute treisprezece, cîn' plecam tineri încorporați." (I. 1367, sules în 1950), spune despre cîntecul-romanță *Plecai din satul meu.*

Desigur, cîntecele „populare" nu vin din negura vremurilor, ci sunt creații recente; acest „recent" este însă relativ, el acoperă cel puțin un secol Căci încă din primele decenii ale veacului Bartòk culege cîntece convenționale din Bihor, Transilvania și nordul Banatului [9]. În aceeași perioadă, Voevitca include în colecția sa bucovineană [10] o cantitate surprinzător de mare de cîntece de aceeași factură (fapt care se datorează frecvenței lor mai ridicate în Moldova, dar și gustului „occidental" al învățătorului-folclorist). Documentele etnomuzicologice de teren și publicațiile mai vechi le consemnează circulația în toată țara, dar cu deosebire în Moldova. Se poate vorbi chiar despre o modă a romanțelor — de autor, dar mai cu seamă populare — în jurul primului război mondial:

„E, s-o cîntat vo șinș ani de zile aista. Din '20 pînă pin '26; și cînd ieram căsătorit să cînta la nuntă." (I. 6359, Hălăucești — Iași, 1949, Nicolae Lungu, despre romanța *Iubirea mea de scrum*)

„... /e/ vechi, di vro 30 di ani, se cînta în local, la nunți, la petreceri. . ." (I. 3311, Slobozia — Ialomița, 1949, Ion Carabulea, în legătură cu romanța *Am iubit doi ochi albaștri*)

„Asta-i di cînd eram tînăr, l-am auzit pe la mese, artiști. Poa' să fie vo treizeci și cinci de ani. Se cînta mult. Nu l-am pomenit la plăci." (I. 1368, Smîrdan — Buzău, 1950, Ion Diaconu, vorbind despre *Ciobănaș cu trei sute de oi*)

---

8. C. Brăiloiu, *Vie musicale...*, op. cit., p. 130.

9. Béla Bartók, *Cîntece poporale românești din comitatul Bihor*, op. cit., și *Rumanian Folk Music. Volume two*, op. cit.

10. Matthias Friedwagner, *Volksmusik der Rumänien aus der Bukowina*, op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

Moda s-a stins iar romanțele s-au retras în cele mai multe regiuni ale țării în repertoriul activ sau pasiv al vîrstnicilor — una din caracteristicile lor fiind de altfel dependența marcată față de mode. Dar chiar atunci cînd pier, alungate de un nou val, romanțele și toate celelalte cîntece convenționale lasă în urmă formule melodice și grupaje de versuri susceptibile de a se reactiva în alte cîntări. În timp, ele disloca limitele întregii sfere a folclorului, le împing pe nesimțite spre muzicile savante.

Țăranii cîntă cîntecele „populare" în aceleași circumstanțe ca și pe cele tradiționale : femeile prin casă, la șezători, la vite, la serbări și concursuri ; bărbații — de obicei în grup — pe uliță, la cîrciumă, în armată. Copiii le învață de la rubedenii și prietenii mai mari, dar și de la școală și cor. Circulația orală intensă le antrenează și spre o „folclorizare" sub raportul structurii. Ocazional, unele se ritualizează, transformîndu-se în marșuri de nuntă, cîntece de despărțire a cătanelor de sat ș.a.

Muncitorii din fabrici, orășeni sau pe cale de a deveni orășeni, cultivă și ei cîntecele „populare" în toate împrejurările :

„/. . ./ un frati d-a mnieu, îi la marină la Galați, șî l-am auzît di la iel. . ." (I. 6099, Boghicea — Neamț, 1949, un băiat — referindu-se la romanța *Privind pi malu' mării.*)

„Am auzit că la fabrică (în Cîmpulung Muscel, n.n.) iera o fată, și șeva pretene i-a făcut cîntecu'." (I. 5028, Suplai — Bistrița Năsăud, 1950, Emil Pinti, comentînd un cîntec-jurnal oral cu melodie de romanță populară care deplînge soarta unei tinere sinucigașe.)

Cei mai vrednici promotori ai cîntecelor „populare" rămîn totuși intelectualii satelor. Ei le impulsionează circulația nu atît prin propriile interpretări — în fond intelectualii sunt mai puțin numeroși și cîntă mai puțin decît țăranii — ci mai degrabă prin predarea în școală și la cor, ca atare sau în aranjamente de diverse tipuri și calități.

https://biblioteca-digitala.ro

SISTEMATIZAREA TIPOLOGICĂ A CÎNTECULUI ROMÂNESC. PRINCIPII ŞI METODE DE LUCRU

Obiectul de cercetare al etnomuzicologiei este infinit, impalpabil şi efemer ; el se compune, se destramă şi se recompune printr-o mulţime fără număr de piese muzicale care au prins, prind sau vor putea prinde viaţă în mediile tradiţionale, fulgurant şi irepetabil, cîndva sau niciodată. Pentru a-l putea studia, etnomuzicologii recurg la un artificiu, comun de altfel tuturor disciplinelor tangente cu sociologia : ei prelevează eşantioane de viaţă muzicală cărora le conferă materialitate transformîndu-le în documente sonore şi grafice : înregistrări, notaţii, informaţii, imagini. Aceste eşantioane alcătuiesc prin însumare un corpus de documente finit, pe măsura puterilor omeneşti de cuprindere şi dominare, un substitut imperfect dar continuu perfectibil al obiectului de cercetare. Căci corpusul este o reflectare trunchiată, discontinuă şi deformată a vieţii muzicale tradiţionale. El îşi sporeşte însă fidelitatea şi pertinenţa în ritmul dilatării şi echilibrării sale interioare ; dar, paradoxal, în acelaşi ritm îşi periclitează şi calitatea de a putea fi stăpînit. Cercul vicios care îl încorsetează nu poate fi frînt decît printr-o sistematizare capabilă să îl transforme dintr-o masă de itemuri căreia diversitatea excesivă i-a răpit orice relief într-o construcţie flexibilă şi modulară, din care etnomuzicologul decupează cu uşurinţă şi include în registrul cercetărilor sale tronsoanele care îl interesează. Cantitatea corpusului constituie deci un avantaj care poate fi speculat pînă la ultima consecinţă doar cu condiţia de a fi dublată de sistematizare.

După opt decenii de existenţă, etnomuzicologia românească se află în situaţia de a dispune de un corpus larg, dispersat în publicaţii şi arhive naţionale şi regionale, pe care este datoare să-l ordoneze cu toată rigoarea pentru a-l supune unei eficiente valorificări ştiinţifice. Desigur, problema sistematizării corpusului nu este nouă ; ea s-a profilat anterior anilor '60, cînd a devenit tema prioritară a cercetării instituţionalizate [1].

Încă din primii ani ai culegerilor de anvergură folcloriştii au elaborat — şi elaborează şi rafinează în continuare — instrumente de arhivare : indexuri cronologice, teritoriale, pe genuri, pe titluri, pe teme.

[1]. În 1969, după cîţiva ani de reflecţii, tatonări şi dezbateri, Institutul de folclor (actualul Institut de etnografie şi folclor a decis sistematizarea tipologică a tuturor materialelor folclorice (literare, muzicale şi coregrafice) din publicaţiile şi fondurile arhivistice româneşti şi editarea lor prin ciclul „Colecţia Naţională de Folclor". Planul general de lucru a fost lansat prin articolul-program al prof. Mihai Pop *Corpusul folclorului românesc*, op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

Pornind de la cîteva date cunoscute — spre exemplu originea, anul culegerii, interpretul, titlul — un etnomuzicolog regăsește cu ajutorul lor o piesă ; o pune în relație cu altele, înregistrate în aceeași localitate, de la același interpret sau de la toți de aceeași vîrstă și sex ș.a. ; o compară cu piesele cu text poetic similar ; o înconjoară cu informații privitoare la prilejul și modalitățile execuției sale etc., etc. ; cu alte cuvinte, el reașează textul muzical care îl preocupă în centrul sferelor concentrice ale contextualității sale, valorizîndu-l etnologic. Din păcate, piesele inserate în publicații pot fi mai greu atrase în grupaje întrucît au rămas — cu rare excepții — în afara acestor sistematizări superficiale. Neajunsul este însă minor, remediabil ; deficiența cu adevărat serioasă a indexării arhivistice este cu totul alta : aceea de a ignora virtuțile semnificante ale structurii textului muzical , virtuți care se amplifică proporțional cu setul de texte cu care acesta poate fi pus în legătură. O piesă izolată are, din perspectica structurii, conotații etnologice neglijabile. Raportată la clasa variantelor sale, ea își revelează însă circulația și distribuția teritorială, valențele funcționale și simbolice, variabilitatea în timp și spațiu în limitele conservării propriei identități. Raportată la setul și mai cuprinzător al textelor înrudite structural, ea își pune în lumină geneza și prefacerile mai accentuate, metamorfozările care îi alterează esența și identitatea (amplificările, contragerile, contaminările, dezagregările urmate eventual de recuperări parțiale în alte structuri etc.). În fine, corelată cu ansamblul textelor corpusului, piesa muzicală permite cuantificarea relativă a proprietăților sale fundamentale : variabilitatea — „marea constantă în tradiția orală“ [2] — și dimensiunile registrului variațional [3], predispozițiile de a se preface într-o entitate distinctă, de a transgresa în alte genuri ș.a.m.d. Astfel spus, valorizarea etnologică a textului muzical depinde direct de extensia și gradul de ordonare pe criteriul similitudinilor structurale a corpusului căruia îi aparține[4].

Muzica folclorică românească este vie, drept urmare corpusul în care se oglindește este deschis, susceptibil de a se îmbogăți prin adiția unor itemuri provenite din culegerile viitoare. Ordonarea structurală a corpusului trebuie să fie și ea deschisă, aptă de a absoarbe în rețeaua sa textele care vor continua să se adauge și în același timp de a-și constitui ramificații și categorii noi, corespunzătoare categoriilor de creații noi, cu proprietăți diferite, pe care viața muzicală tradițională în continuă primenire nu încetează să le producă.

Cele de mai sus constituie o pledoarie și o expunere de motive devenită oarecum superfluă acum, cînd sistematizarea corpusului muzicii românești este într-o fază avansată de elaborare, cînd o parte a sa a văzut lumina tiparului. În cei 20 de ani care s-au scurs de la iniție-

---

2. Walter Wiora, *Zur Methode der vergleichenden Melodieforschung*, op. cit., p. 34.

3. Amplitudinea și densitatea ; cf. Bruno Nettl, op. cit., p. 34.

4. „The study of a piece of music require us to take a certain view of the total repertory from which it comes.“ (Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Twenty nine issues and concepts*, op. cit., p. 110.)

https://biblioteca-digitala.ro

rea demersului, etnomuzicologii au avut răgazul să-și limpezească nu numai obiectivele și finalitatea, ci și instrumentarul înfăptuirii sale. Ei au supus unui proces de decantare și de închegare într-o construcție teoretică coerentă ideile precursorilor, idei originale, idei de ultimă oră ale etnomuzicologilor contemporani din centrul și răsăritul Europei [5]. Nu s-au afiliat fără rezerve nici uneia din orientările de sistematică muzicală conturate în ultimele decenii ; de altfel nici nu le-ar fi fost cu putință să o facă, atîta vreme cît scopul lor a fost întrucîtva diferit și în orice caz mai ambițios decît al omologilor lor din alte țări : acela de a întreprinde o *tipologizare a întregului corpus al muzicii folclorice românești*. Cercetătorii noștri s-au așezat pe un făgaș propriu încă din prima etapă a lucrului lor, cea în care au decis să-și elaboreze catalogarea pornind nu de la corpusul global, ci de la subdiviziunile sale : genurile muzicale.

Inițierea ordonării de la nivelul genurilor a avut mai multe rațiuni, în parte explicite (și explicitate), în parte implicite. Cea dintîi a fost convingerea — sau, dintr-o altă perspectivă, prejudecata — că sistematizarea unui material muzical se modelează dependent de proprietățile structurale concrete ale acestuia (convingerea împărtășită de numeroși etnomuzicologi, dar pusă uneori și sub semnul întrebării[6]). A doua a fost necesitatea de a găsi o formulă de distribuire a muncii de sistematizare, muncă ce depășește neîndoielnic puterile unui singur om, fie el cît de dotat. A cîntărit apoi în balanță și facilitatea relativă a ordonării unui material mai omogen (iar genurile sunt în principiu compatibile sub raport structural). Opțiunea cercetătorilor români reflectă de altfel și încrederea acordată departajărilor pe genuri operate de predecesori ; o încredere insuficient motivată de altfel, atîta vreme cît genurile sunt circumscrise încă destul de aproximativ, pe baza unui complex neomogen de repere funcționale și structurale [7]. Ele sunt pe-

---

[5]. Cercetătorii din Republica Federală Germania, R. D. Germană, Polonia, Cehoslovacia, Ungaria, Ucraina ș.a. elaborează de multă vreme catalogări complexe ale arhivelor lor. Etnomuzicologii din aceste țări sunt antrenați într-un intens schimb de experiență în legătură cu principiile și metodele de lucru. Demersurile lor sunt cu precădere orientate spre clasificare. Majoritatea sistematizărilor au în vedere și computerizarea — în fapt sau în perspectivă — a fondurilor lor documentare.

[6]. Bruno Nettl observă — în *The Study of Ethnomusicology...* op. cit., p. 121 — că : *Classification has continued to gain in importance among the scholars of European folk music but has not found a very receptive climate in research dealing with other areas of the world. The conclusion of the latest literature is that each repertory must determine its own system, based on criteria specific to it* (Elschek, Stockmann, Steszewski)." Este un punct de vedere pe care, de altfel, autorul nu pare să-l împărtășească. Căci, prezentînd clasificarea melodiilor maghiare întreprinsă de Béla Bartók, el comentează : *„This curious order of criteria, which does assemble tunes that appear to be similar, could probably only be devised by someone who already knew which tunes were similar and could, ex post facto, identify the criteria that had led him to make the identification in the first place. The same configuration would evidently not work for other repertoires, for exemple, English or German folk sogs, for which other features /.../ appear to be more relevant."* (op. cit., p. 120). Adevărul este însă că sistemul clasificațional al lui Bartók este, așa cum voi arăta, departe de a fi strict depndent de proprietățile specifice muzicii populare maghiare (sau românești slovace etc.)

[7]. Vezi capitolul „Raporturile structurale și funcționale cu alte genuri ale muzicii folclorice".

https://biblioteca-digitala.ro

riodic reconsiderate și ajustate pentru a fi puse în acord cu o realitate mobilă și multiplu interpretabilă, care le supune la grele încercări. Căci pe de o parte piesele muzicale pe care le subordonează prezintă interferențe structurale care în ultimii ani au tendința de a se exacerba; iar pe de altă parte aceleași piese sunt deseori plurifuncționale sau au funcții obscure, greu detectabile, pe care noile documente de teren le așează mereu în altă lumină. În fond, genurile sunt mulțimi *fuzzy*, ale căror zone limitrofe se expun forței de atracție a celorlalte genuri-mulțimi cu care vin în contact. Sferele lor nu pot fi în mod obiectiv încercuite cu linii ferme; se poate spera însă — și acest fapt este semnificativ — că ordonările interioare vor contribui la fixarea coordonatelor lor structurale definitorii și, implicit, la clarificarea și stabilizarea granițelor lor.

Indiferent de motivele, avantajele și dezavantajele deciziei, etnomuzicologii români au început deci sistematizarea de pe palierul genurilor. Alegînd o formulă de catalogare mai subtilă și pretențioasă — tipologizarea —, ei și-au asumat între altele și inconvenientul de a dispune de relativ puține lucrări de referință teoretice și mai cu seamă aplicative în literatura mondială de specialitate. Modelul practic pe care l-au examinat cu minuție — pentru a desprinde din el tot ce le-ar fi putut fi de folos sau pentru a-l contesta — a fost sistematizarea de muzică românească întreprinsă de Béla Bartók în volumele *Cîntece poporale românești din comitatul Bihor*, *Volksmusik der Rumänien von Maramureș*, *Melodien der rumänischen Colinde* și îndeosebi *Rumanian Folk Music* (I—V). [8]

În aceste volume, autorul a procedat înainte de toate la o departajare în principiu funcțională a materialului în echivalentele aproximative ale genurilor de azi. A transpus apoi toate notațiile corpusului său [9] la același nivel convențional de înălțime — finala sol_1 — pentru a le facilita compararea. A izolat parametrii textelor muzicale — structura metro-ritmică generală, forma arhitectonică, sunetele de cadență ale rîndurilor melodice, ambitusul —, i-a ierarhizat în funcție de gradul de relevanță și i-a convertit în criterii ale unei *serii de clasificări*. Cu unele modificări care trădează intenția de adecvare la proprietățile generale și de detaliu ale fenomenelor muzicale concrete, Bartók a proiectat aceeași serie de clasificări și asupra muzicii altor popoare din perimetrul carpato-danubian și mediteraneean (maghiar, slovac, serbo-croat, turc, arab) pe care le-a cercetat în paralel și comparativ. Aplicînd consecutiv criteriile asupra melodiilor românești din genurile delimitate, Bartók a obținut, la capătul ultimelor branșe ale arborelui său clasificațional, grupări de texte îndeaproape înrudite, în parte variante. Cu probitatea care l-a caracterizat, el a recunoscut însă deschis că, pentru a fi consecvent

---

8. Bartók și-a perfectat treptat sistemul de clasificare; în forma sa cea mai complexă și rafinată, acesta este supus și aplicat în opera postumă *Rumanian Folk Music. I—V*, op. cit.

9. Aproximativ 3 500 de melodii culese între anii 1909—1917, publicate sau republicate parțial în cele cinci volume postume *Rumanian Folk Music*, op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

cu sine, s-a văzut obligat să distribuie în clase disjuncte unele texte muzicale pe care le-a apreciat intuitiv ca variante ; un neajuns căruia i-a realizat întreaga greutate și pe care l-a corectat uneori prin trimiteri de subsol.

Sistematizarea lui Béla Bartók nu este, și nici nu pretinde a fi, tipologică. Este însă limpede că autorul a încercat să-i dea o turnură tipologizantă și că rezultatele ei sunt promițător de apropiate de cele la care aspiră etnomuzicologii români contemporani. Acesta este motivul pentru care unii dintre ei și-au conceput propriile sisteme de tipologizare pornind de la examinarea critică atentă, revizuirea și nuanțarea, multiplicarea și re-ierarhizarea criteriilor clasificării bártokiene. Prima modificare pe care i-au impus-o fără excepție a constat în substituirea transpoziției pe finala unică *sol*$_1$ prin transpoziții diferențiate pe finalele *re*$_1$, *mi*$_1$, *sol*$_1$ și *la*, care reliefează mai percutant similitudinile în plan intonațional ale pieselor. După care fiecare cercetător a intervenit cu ameliorările sale personale, încercînd revigorarea și fertilizarea clasificărilor muzicianului maghiar cu ideile teoretice avansate ulterior de Constantin Brăiloiu și școala etnomuzicologică românească. Cele mai convingătoare sistematizări elaborate prin conjugarea celor două surse Bartók—Brăiloiu sunt ale Paulei Carp[10], Ilonei Szenik și Luciei Iștoc. Ultimele două autoare lucrează în prezent la o *clasificare tipologică* a melodiilor vocale românești ; judecînd după expunerea de principii publicată pînă acum[11], clasificarea tipologică la care mă refer are temeiuri de a reuși și în același timp de a-și justifica denumirea.

Ceilalți etnomuzicologi au rejectat integral sistemul clasificațional al lui Bartók, considerîndu-l inapt de a revela asemănările de detaliu din plan melodic și insuficient de fin mulat pe profilul muzicii românesti. Ei au imaginat clasificări proprii, bazate pe criterii care decurg în principal sau exclusiv din analiza parametrului înălțimilor (realmente neglijat de Bartók) — sistem sonor, ambitus, traseu melodic ș.a. —, criterii pe care le-au aplicat unui material transpus diferențiat, conform sistemului notării relative[12].

Oricît de deosebite ar fi traiectoriile pe care le-au parcurs, folcloriștii români și-au fondat sistematizările parțiale pe un set de presupoziții comune :

a) o tipologie trebuie să își propună negreșit reunirea variantelor ;

---

[10]. În volumul elaborat în colaborare cu Al. Amzulescu *Cîntece și jocuri din Muscel*, op. cit.

[11]. Ileana Szenik și Lucia Istok propun, prin studiul *Proiect de clasificare a melodiilor populare vocale*, op. cit., o complexă fișă de analiză și clasificare a cîntecelor românești (N.B. : aparținente tuturor genurilor), fișă inspirată de o profundă și subtilă comprehensiune a mecanismelor lor de construcție. Aștept cu cel mai mare interes ca autoarele să o valideze, publicînd un corpus consistent de melodii sistematizate pe baza sa. Se va vedea atunci dacă această clasificare este într-adevăr *tipologică*. (În legătură cu înțelesul sintagmei „clasificare tipologică", vezi continuarea capitolului de față.)

[12]. Principiile de bază ale acestui sistem de notare sunt expuse de Paula Carp în studiul său *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

b) o tipologie este rezultatul unei *clasificări tipologice.* Capacitatea de principiu a acesteia din urmă de a determina gruparea varintelor este în afară de orice suspiciune; un posibil eșec poate compromite doar criteriile, dar în nici un caz metoda ca atare;

c) clasificarea tipologică trebuie să fie rezonatorul perfect al proprietăților structurale distinctive ale materialului pe care îl prelucrează, în speță al genurilor muzicale. Această premisă are însă o consecință indezirabilă care a trebuit să fie acceptată în egală măsură: aceea că tipologiile de gen vor fi fatalmente deosebite în ordinul demersului și al rezultatelor sale; în consecință este de presupus că ele vor opune rezistență la o posibilă tentativă de coroborare într-o sistematizare generală a muzicii folclorice românești.

Există însă și cîteva puncte asupra cărora etnomuzicologii nu s-au pus de acord înainte sau în timpul lucrului. În primul rînd, ei nu au convenit cu destulă fermitate în legătură cu accepțiunea noțiunii de *tip muzical.* Dacă tipul este — așa cum pare să transpară uneori — clasa variantelor, atunci acestea din urmă — întrupări ale similiaudinilor de un anumit grad și calitate [13] — rămîn în continuare în discuție. Dacă tipul este modelul invariant abstract care regizează producerea variantelor [14] — așa cum se poate subînțelege alteori —, atunci este necesar să se convină asupra nivelului sau nivelurilor de adîncime ale structurilor muzicale în care își găsește reflectarea precum și asupra procedurilor prin care poate fi sintetizat, descris și eventual formalizat; și, în aceeași ordine de idei, dacă profunzimea implantării structurale a modelului este diferită de la gen la gen sau chiar de la caz la caz, trebuie căutați factorii care determină inserția modelului și distanța sa relativă față de variantele pe care le generează. În al doilea rînd etnomuzicologii nu au hotărît dacă demersul de tipologizare trebuie să vizeze necondiționat textele muzicale integrale. În situația în care decizia lor ar fi fost în mod explicit ambiguă, ar fi fost utilă precizarea genurilor sau chiar a cazurilor particulare care se recomandă pentru o tipologizare a constituienților-„strofe".

Problema entităților muzicale cu care operează tipologizarea este la prima vedere absurdă. Pare evident că demersul sistematic este dator să ia în considerație cu desăvîrșită consecvență etnotextele muzicale integrale. Acestea din urmă au însă nu numai structuri, ci și mecanisme de structurare diferite. Unele prezintă forme monopartite quasi-fixe (cîntecele, o parte a cîntecelor rituale), determinate de un model unic. Altele etalează structuri bi- sau pluripartite fixe, mobile, elastice sau mobile *și* elastice (melodiile de joc, unele cîntece de joc ș.a.), în orice caz *modulare* și generate de două sau mai multe modele diferite [15], a

---

13. Definirea variantelor nu este de loc simplă; căci, așa cum remarcă Bruno Nettl (op. cit., p. 111), *„one of the major issues of musicology and ethnomusicology"* este măsurarea similitudinilor și diferențelor.

14. În legătură cu *modelul invariant,* vezi paginile următoare ale prezentului capitol.

15. Modulii genurilor pluripartite se deosebesc de „formulele călătoare" care intră în alcătuirea pieselor oricărui gen nu doar prin dimensiunile mai ample, ci și prin autonomia mai pronunțată.

https://biblioteca-digitala.ro

căror actualizare poate fi atît corelată cît și autonomă. Este posibil ca sistematizarea optimă a ultimelor să fie o tipologie a constituenților — a secțiunilor sau chiar subsecțiunilor formei — dublată obligatoriu de sintaxa lor, gramatica generării textelor muzicale globale. Genurile monopartite elastice sunt însă într-o situație cu totul diferită : „strofele" lor (vocale sau instrumentale), deși inegale și variabile, actualizează fără îndoială același model, a cărui particularitate fundamentală este predispoziția către extensii și compresiuni libere. Este adevărat însă că, în urma trecerii prin sita unor criterii de clasificare ca : arhitectura de ansamblu, sistemul cadențial etc., strofele se dispersează ușor în categorii distincte. Genurile cu formă elastică sunt, cu alte cuvinte, dezavantajate de o clasificare obișnuită. Care ar fi atunci soluția ordonării lor interioare ? Nu mă hazardez să avansez aici nici o propunere ; socotesc însă că se cuvine să reamintesc că, în principiu, *orice* sistematizare care își atinge scopul operează sinteze, regrupări și reducții și nu desmembrări și risipiri ale textelor în exagerat de multe categorii.

Tipologiile de gen înfăptuite pînă acum de etnomuzicologii români prezintă deci, pe lîngă o seamă de calități incontestabile, și puncte nevralgice pe care le-am scos în relief fără menajamente. Sunt însă departe de a le judeca cu asprime ; căci înțeleg foarte bine că multe dintre ele sunt, în pofida unor aparențe care nu le flatează, rodul unor îndelungi chibzuințe, al unor opțiuni și decizii complex motivate. Dar mi se pare firesc ca tipologizarea cîntecului pe care o întreprind în prezent să beneficieze de toate reușitele și ratările care au precedat-o. Nădăjduiesc deci ca, atacînd frontal zonele vulnerabile ale sistematizărilor deja încheiate, să îmi sporesc șansele de a fortifica platforma propriului demers. Voi încerca prin urmare să răspund, provizoriu și într-o manieră succintă, la următoarele chestiuni — rămase în suspensie sau tratate diferențiat :

— ce este tipul muzical ;

— ce este modelul invariant abstract care guvernează generarea tipului ; în ce plan se situează ; care sunt reverberațiile sale în planul structurilor muzicale ale variantelor ; prin ce modalități poate fi reperat, abstras, formalizat, descris sau definit ;

— care sunt raporturile care se instituie între model și tip și între model și variante ;

— care sunt proprietățile tipologizării/tipologiei[16] în raport cu cele ale clasificării ; care sunt posibilitățile de corelare a celor două demersuri ;

— care este rolul proprietăților structurale distinctive ale materialului muzical în elaborarea principiilor și tehnicilor celor două categorii de sistematizări : tipologizarea/tipologia și clasificarea.

Formularea și înserierea problemelor aduse în discuție lasă să transpară poziția pe care am adoptat-o și anticipă întrucîtva și rezolvările — în parte proprii, în parte obținute prin reasamblarea integratoare a unor idei vehiculate în etnomuzicologia contemporană.

---

[16]. Am distins pînă acum constant — și voi distinge și în continuare — *tipologizarea* de *tipologie*, cea dintîi fiind *demersul* de sistematizare iar ultima — *rezultatul acestui demers*. Din păcate limba română nu îmi permite să fac o distincție similară și în legătură cu clasificarea.

https://biblioteca-digitala.ro

Tipul este, în accepțiunea mea, clasa textelor muzicale-variante [17]. A constitui un tip înseamnă a dispune de unități și tehnici de măsurare a similitudinilor și diferențelor și a stabili cu ajutorul lor prevalența unora asupra celorlalte, deci apartenența sau non-apartenența la aceeași clasă a textelor examinate. Dar un instrumentar al detectării și cuantificării contiguităților și disparităților muzicale nu a ajuns încă să fie elaborat și acceptat prin consens, drept urmare acestea continuă să fie separate printr-o „linie vagă" [18] care refuză că se lase trasată cu precizie. În fața obstacolului care îi blochează înaintarea, cercetătorul găsește un sprijin în evaluărilor intuitive ale purtătorilor de folclor. Dar cum aceștia nu sunt prezenți și nu pot fi consultați ori de cîte ori este nevoie de opinia lor, omul de știință trebuie să le înțeleagă și să le preia punctul de vedere, să încerce să gîndească ca ei ; cu alte cuvinte, să adopte o perspectivă emică asupra fenomenelor muzicale [19]. Efortul merită de altfel să fie făcut ; căci etnomuzicologul cunoaște cîntecele populare exclusiv prin variante pe care este dator să știe să le identifice sau să le distingă ; iar purtătorii de folclor par să fie singurii car ecunosc secretul apropierii sau separării lor :

„A défaut de tout irrécusable, force nous est d'admettre que nous ne recueillons jamais que des variantes et que, dans l'esprit des chanteurs, vit, d'une vie latente, un archétype idéal, dont ils nous offrent des incarnations éphémères." [20].

Acest *model* sau *arhetip ideal* la care se referă Constantin Brăiloiu poate fi transformat într-o unealtă-cheie a sistematizării tipologice.

Modelul este deci o schemă compozițională mentală cu o relativă stabilitate, situată mai degrabă în orizontul psihologiei decît al folcloristicii. Dar cercetătorul nu își propune să o abordeze psihologic ci să o reconstruiască mental el însuși pentru ca apoi, prin introspecție, să-i abstragă particularitățile muzicale. Este un joc în imponderabilitate periculos și frustrant, întrucît privează de falsa certitudine a realului, a actului înfăptuit sau a obiectului sonor existent. Dacă îl socotește inacceptabil, cercetătorul îl poate abandona în favoarea unui alt „joc" mai accesibil și „științific" : acela al descifrării modelului din structura variantelor. Descifrarea constă în evidențierea coordonatelor structurale ale pieselor *întregului* corpus, ierarhizarea lor în funcție de pertinență, stabilirea unor unități de codificare a valorilor care se înregistrează la nivelul fiecăreia dintre ele și, în fine, recompunerea sintetică a modelului. Prima parte a demersului se transformă însă inevtabil în construirea unui sistem analitic-clasificațional, pe care „tipologistul" a încercat s-o ocolească din capul locului. Căci analiza preclasificatorie fărîmițează modelul ; chiar dacă clasificarea îi reasamblează — sau mai exact îi readună — trăsăturile, ea nu reușește reconstrucția sa simetrică. Cum

---

17. Termenul cel mai potrivit ar fi : *variații*. Renunț însă la utilizarea sa pentru a nu îngreuna expunerea cu o nouă distincție — variante vs variații — de care, cel puțin în paginile acestui prim volum, nu voi face uz.

18. Bruno Nettl, op. cit., p. 121.

19. Perspectiva „emică" este, în linii generale, perspectiva cercetătorului în consens cu cea a insiderului culturii populare. Vezi, pentru precizări, nota 2 din capitolul „Variația și creația".

20. C. Brăiloiu, *Le folklore musical ;* în vol. „Problèmes d'ethnomusicologie", op. cit., p. 105.

https://biblioteca-digitala.ro

poate fi recuperat modelul ca entitate ? Suppan propune o recompunere a sa din sunetele-nucleu *(Kerntönen)* și eșafodajul intervalic general *(Gerüstintervallen)* ale melodiei[21]. Walter Wiora este de părere că modelul sălășuiește „între configurația melodică“ *(Melodiegestalt)* și gen *(Gattung)*, la un nivel structural de adîncime medie[22]. Nici unul nici celălalt nu dau însă indicii exacte în legătură cu tehnica de sintetizare a modelului. De altfel desprinderea modelului din structura variantelor — admițînd că ea ar reuși să devină realmente sintetică — are un viciu logic care îi năruie presupusa soliditate științifică : termenii ei sunt într-un cerc vicios, fiecare se definește prin raportare exclusivă la celălalt ; variantele nu pot fi grupate in absența modelului, după cum modelul însuși nu poate fi elaborat convenabil în absența unei cantități însemnate de variante. Iată deci că alternativa „accesibilă“ și „științifică“ se dovedește în cele din urmă a fi o cursă cu obstacole de o nebănuită duritate.

Cercetătorul care va opta pentru sintetizarea mentală empirică a modelului într-o manieră apropiată de cea a purtătorului de folclor va înfrunta și el nu mai puține dificultăți. În primul rînd, demersul său se va roti în același cerc vicios în care modelul este condiționat exclusiv de variante și invers. În al doilea rînd el își va însuși cu greu, și niciodată pe deplin, rolul de om folcloric. Unul din factorii care îl vor perturba constant va fi bimuzicalitatea sa[23], căreia nu îi va putea anihila efectele fie și pentru simplul fapt că va lucra nu cu melodii, cu evenimente sonore, ci cu echivalentele lor grafice. Etnomuzicologul va constata apoi că nu există un model unic, generator al tuturor variantelor unui tip, ci modele ale fiecărui purtător de folclor în parte. Modelele individuale sunt destul de apropiate unele de altele, în anumite circumstanțe (în perioade istorice și unități teritoriale determinate, în interpretări de grup ș.a.) tind chiar să se identifice, dar nu ajung niciodată la o perfectă suprapunere. El le va prelua și asambla trăsăturile esențiale și comune într-un „model al modelelor individuale“, ignorîndu-le trăsăturile instabile, cu semnificație minoră. În fine, etnomuzicologul va observa că modelele — atît cele individuale cît și cele „sintetizatoare“ — au grade de determinare și proprietăți diferite de la gen la gen, de la piesă la piesă, de la interpret la interpret ; și se va aștepta ca fiecare act de „modelare“ să-l constrîngă să se situeze și să opereze la nivele de generalitate deosebite, a căror localizare anticipată nu va putea fi decît aproximativă.

---

21. Wolfgang Suppan, *Das Deutsche Volksliedarchiv und die Katalogisierung von Volksweisen*, op. cit., p. 23.

22. Walter Wiora, *Zur Methode der vergleichenden Melodieforschung*, op. cit., p. 36—37.

23. În legătură cu bimuzicalitatea, vezi Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*, op. cit. ; Marc Honegger, *Dictionnaire de la musique*, op. cit., art. „ethnomusicologie“ ; vezi și capitolul „Intelectualitatea rurală, școala și corul...“ al lucrării de față.

https://biblioteca-digitala.ro

Demersurile de reconstrucție mentală — și apoi eventual și grafică — a modelului și de stabilire a tipurilor sunt empirice și inductive[24], fapt care le distinge fundamental de demersul clasificațional. Cercetătorul nu este obligat să pornească de la ansamblul corpusului pe care îl sistematizează; lui îi este suficient pentru început să selecteze un grupaj de piese ipotetic variante și să înceapă abstragerea modelului de la nivelul lor. Desigur pe parcursul lucrului el își va augmenta setul de variante și, consecutiv, va ameliora modelul și va da extensie tipului, printr-un proces pe care îl voi expune pe larg mai jos; important este însă că obținerea acestuia din urmă nu este strict condiționată de o clasificare prealabilă.

Nu este însă mai puțin adevărat că orice clasificare își propune între altele și regruparea variantelor; iar clasificările fondate pe criterii pertinente și conduse judicios își ating în bună măsură acest obiectiv. Spre exemplu, clasificarea etnomuzicologilor cehoslovaci (care, în momentul din care datează ultimele mele informații, era în curs) contează, după afirmația lui Jaroslav Markl, pe o alăturare a variantelor în proporție de 70—80%[25]. Din punctul meu de vedere, faptul că o parte a variantelor nu ajung să fie rînduite în clasele-tip cuvenite nu este inacceptabil (în fond procentul de eroare ar putea fi redus pe măsura perfectării sistemului clasificațional). Grav este mai degrabă faptul că variantele se dispersează în diverse alte categorii și își pierd iremediabil orice șansă de a fi cîndva alăturate celor generate de același model.

Înainte de a mă angaja mai serios în analiza comparativă a tipologizării și clasificării, voi prezenta pe scurt modul concret în care am întreprins propria mea tipologizare.

Mi-am asumat elaborarea empirică a tipologiei cîntecului. Mi-am asumat concomitent și criticile severe pe care și le va atrage întreprinderea mea; căci afilierea la o orientare empiristă trece azi, în anumite cercuri științifice ortodoxe, drept bizară și depășită, dacă cu cumva chiar neștiințifică. Știu însă că mă bizui pe opiniile unor savanți etnomuzicologi de reputație internațională (Walter Wiora, Wolfgang Suppan[26]) pentru care incompatibilitatea dintre empirism și scientism este doar o simplă prejudecată.

Am început lucrul prin *alăturarea empirică a variantelor* ușor reperabile din corpusul meu[27]. Am abstras din ele primele jaloane ale *modelului invariant* care le subîntinde, fără a încerca — cel puțin în această primă etapă — o proiecție grafică a acestuia. Am confruntat apoi modelul provizoriu și sumar „schițat" cu alte texte ale corpusului și am atras noi variante care au acționat asupra lui corectîndu-l și împlinindu-i consistența. În noua sa formă, modelul — cu forță coagu-

---

24. Vezi W. Wiora, *Zur Methode der vergleichenden...*, op. cit., și Ludwig Bielawski, *Zur Klassifikation der polnischen Volkslieder*, op. cit.

25. Jaroslav Markl, *Zu einigen Fragen des folkloristischen Musik-Katalogs*, op. cit.

26. Vezi notele 21 și 23 ale prezentului capitol.

27. Referitor la procedura constituirii corpusului tipologiei cîntecului, vezi capitolul „Corpus — tipologie — texte 'princeps'".

https://biblioteca-digitala.ro

lantă superioară — a captat alte variante, revizuindu-se, precizîndu-se și fortificîndu-se concomitent ș.a.m.d. Prin mișcări pendulatorii — mișcări prin care variantele vizează modelul iar acesta din urmă absoarbe variante și cu ajutorul lor își netezește contururile — am străbătut întregul corpus și am constituit în final *tipul*, clasa generată de model : o clasă deschisă, capabilă să se dilate o dată cu corpusul[28] și cu ascuțirea spiritului meu de observație. Am remarcat însă că, începînd de la un anumit punct, modelul încetează să se limpezească ; el își conservă o anumită nedeterminare în toate planurile pe care nu pare dispus să o „corecteze" decît prin reajustări nesemnificative. Drept care am ajuns la concluzia că *reconstrucția modelului poate fi socotită ca încheiată în clipa în care atragerea de noi variante nu îl mai afectează sensibil*. Am căutat apoi — sau mai precis în paralel — nuclee ale unor tipuri diferite, prin intermediul cărora am desprins noi modele provizorii, le-am împlinit prin confruntarea cu alte variante etc. etc. Am reluat operațiunea cu toate grupajele de variante pe care le-am reperat, conștientă fiind că epuizarea tuturor posibilităților de asociere și modelare îmi depășește — cel puțin deocamdată — puterile. În final, am inclus în categoriile tipologice determinate mai bine de 2/3 din materialul corpusului. Treimea înlăturată urmează a fi reexaminată ulterior ; este probabil că o parte a sa va putea fi atrasă în tipuri noi [29].

După stabilirea tipurilor, am început să reflectez la angrenarea acestora într-un ansamblu coerent, sintetizator. Am încercat, printr-un prim gest, multiple corelări lineare imediate ale tipurilor, cu intenția de a da relief mecanismelor de circulație, creație și transformare a variantelor lor. Le-am înlănțuit în *serii filogenetice* și *serii de derivare* (cu ramificațiile : derivare prin contaminare, prin modernizare, prin adaptare la stiluri regionale diferite). Proprietățile tipurilor au devenit criteriile alinierii lor în serii diferite, dar interferente. Sistematizarea globală s-a conturat ca o rețea deasă ale cărei noduri-tipuri se întăresc prin numeroase fibre-conexiuni ; distrugerea accidentală a unor fibre nu afectează nemăsurat nodurile-tipuri și, în orice caz, nu periclitează în mod serios rețeaua. Această operațiune de organizare a tipurilor nu este încă terminată. În paralel testez și o alta — în succesul căreia nu îmi pun mari nădejdi de altfel —, pe care aș putea-o numi „formula generalizărilor succesive" : încerc să abstragez trăsăturile structurale comune și, în funcție de compatibilitatea lor, să realizez o grupare a tipurilor în clase tot mai cuprinzătoare, tinzînd către corpusul integral (sau mai exact către ansamblul materialelor incluse în tipologie). Cu alte cuvinte, mă străduiesc să reconstruiesc o ipotetică „clasificare tipologică" pornind de la particular către general, de la ramuri

---

28. În principiu, corpusul acestei lucrări rămîne, pe parcursul lucrului, cel stabilit inițial. În cazul în care voi constata însă că el nu oferă un material suficient de concludent pentru lămurirea deplină a unor situații mai încîlcite, nu voi ezita să-l augmentez, adiționîndu-i materiale din noi culegeri, noi volume sau alte publicații pentru început neluate în considerație.

29. O altă secțiune a acestui material eliminat din tipologie are însă cu siguranță alt statut. Ea se constituie din piese-creații alcătuite prin reasamblarea liberă a unor sintagme preexistente, sau din piese care prin accident nu au variante în corpus. Pentru lămuriri, vezi continuarea capitolului de față.

https://biblioteca-digitala.ro

către trunchiul arborelui clasificațional. După ce voi fi în măsură să aleg soluția de organizare optimă, voi aplica-o pînă la capăt și voi prezenta rezultatele obținute într-unul din volumele următoare ale „Tipologiei". Tot atunci voi reveni cu explicații ample și asupra demersului de tipologizare propriu-zisă, al cărei traseu a fost, evident, mult mai complicat decît cel expus mai sus.

Înainte de a opta definitiv pentru tipologizarea empirică (prin reuniri de variante și modelări alternative și corelate), am întreprins și o serie de clasificări experimentale de cîntece, aspirînd ca și colegii mei spre ideala „clasificare tipologică". Acest fapt mi-a îngăduit să examinez comparativ cele două demersuri sistematice și să ajung la următoarele concluzii :

I. a) Clasificarea este un demers logic *deductiv*, orientat de la general (corpusul de lucru, ansamblul textelor muzicale supuse sistematizării, eventual unele subansambluri ale sale) către particular (clasele de texte detașate din el pe anumite criterii) ;

b) Tipologizarea este un demers *empiric* în majoritatea fazelor sale : apropierea variantelor, abstragerea modelelor, constituirea tipurilor, rînduirea lor în serii (filogenetice și de derivare). Există, așa cum arătam mai sus, și posibilitatea ca tipurile o dată constituite să fie tratate logic, supuse unor „generalizări succesive" avînd ca punct terminus corpusul integral. Generalizările ar reface în sens contrar traiectoria clasificărilor și ar înlesni — cel puțin în teorie — formularea criteriilor „clasificării tipologice", ale clasificării ideale, care conduce infailibil la gruparea variantelor. O astfel de mișcare dublă, ascendentă și descendentă pe același traseu, ar conferi tipologiei calitatea de demers logic *inductiv*. Reușita ei, în principiu posibilă, este însă după opinia mea improbabilă.

II. a) Clasificarea este un mod de abordare *etic :* cercetătorul, observator detașat al obiectului său de studiu, analizează textele muzicale, le inventariază proprietățile, întărește greutatea relativă și, dependent de acesta, stabilește criteriile de departajare și ordinea aplicării lor ;

b) Tipologizarea este un demers preponderent *emic*. În majoritatea etapelor de lucru, dar îndeosebi în prima — cea de alăturare a variantelor și de modelare — etnomuzicologul face efortul de a considera textele muzicale din perspectiva unui insider al culturii populare. Încercarea nu îi reușește pe deplin, nici chiar atunci cînd el se apleacă asupra propriei muzici naționale sau asupra unui gen al acesteia. De altfel, simplul fapt că nu lucrează direct cu melodii, ci cu notații de melodii, îl constrînge să se dedubleze, să se comporte simultan sau alternativ ca cercetător și purtător de folclor. Apoi, în faza finală a tipologizării — cea în care ordonează tipurile —, cercetătorul calcă pe un tărîm inaccesibil capacității de observație, abstractizare, generalizare și mai ales teoretizare ale omului comun, drept care își asumă din nou, de această dată fără echivoc, condiția de „scientist". Este totuși limpede că autorul unei tipologii nu desconsideră, ci dimpotrivă, încearcă să-și apropie ori de cîte ori îi este sau îi pare a fi cu putință, modul de a raționa și de a aprecia faptele ale omului folcloric.

https://biblioteca-digitala.ro

III. a) Clasificarea este un demers *strict muzicologic;* autorul ei poate ignora fără nici un prejudiciu „actul de identitate" al pieselor pe care le sistematizează, preocupîndu-se exclusiv de structura lor;

b) Tipologizarea este, în tot cursul său, un demers *etnomuzicologic.* Pe de o parte cercetătorul ia în considerație opiniile exprimate sau ghicite, bănuite, ale insiderilor culturii populare în general și ale interpreților în special. Pe de altă parte, multe din deciziile sale sunt influențate de „actul de identitate", caseta de informații sumare, care însoțește întotdeauna piesele muzicale. Spre exemplu, în fața a două texte ipotetic variante, etnomuzicologul hotărăște sau nu subsumarea la același tip dependent *și de* locul, data culegerii sau numele informatorului. Toate deciziile sale de lucru sunt de altfel de cele mai multe ori rezultatul unor calcule complicate, în care pune în joc foarte multe cunoștințe prealabile de etnologie, istorie, geografie fizică și economică, demografie, psihologie, lingvistică. Așa de pildă: ezitînd să așeze două tipuri în aceeași serie de derivare, cercetătorul caută un sprijin în originea aproximativă și ipotetică a acestora; își rememorează toate felurile de contacte care s-au stabilit între zonele de proveniență în decursul timpului — deplasări ale oamenilor pentru munci sezoniere, vînzări reciproce de produse, schimburi mai semnificative de populații etc.; încearcă să înțeleagă în ce măsură aceste date și evenimente s-ar fi putut repercuta asupra circulației bunurilor folclorice; și, în sfîrșit, înscrie sau nu cele două tipuri în aceeași serie de derivare.

IV. a) Clasificarea se acomodează diferențiat și în general cu oarecare moderație proprietăților muzicale concrete ale materialului. În esență, criteriile pe care le adoptă — forma arhitectonică, sistemul cadențial, sistemul sonor, profilul melodic sau oricare altele — pot fi proiectate fără mari dificultăți asupra oricăror muzici, inclusiv asupra unor muzici extrafolclorice. Clasificarea se adecvează însă la material prin ierarhizarea criteriilor în funcție de pertinența relativă a trăsăturilor muzicii de sistematizat;

b) Tipologizarea este puternic și continuu dependentă de calitățile specifice ale muzicii pe care o organizează.

V. Ambele sistematizări — clasificările și tipologizarea — implică fatalmente o oarecare doză de subiectivism.

a) Clasificările au aparențe mai riguroase: criteriile lor sunt aplicate, în ordinea prestabilită și fără nici o abatere, asupra corpusului. Dar — așa cum arătam în paragraful anterior — selecția și ierarhizarea criteriilor nu decurge din proprietățile strucutrale ale materialului cu o evidență care exclude posibilitatea oricăror interpretări. O interpretare (inevitabil subiectivă) a omului de știință este în genere marcată de paradigmele și chiar prejudecățile disciplinei sale. Dar, indiferent care i-ar fi explicația, o interpretare eronată sau slab motivată antrenează o decizie falsă, o greșeală în punctul inițial al demersului care nu mai poate fi corectată pe parcurs. Întreaga construcție se clatină, drumul ratat trebuie abandonat și reluat de la capăt. De altfel nici distribuirea textelor în clase nu este, așa cum ar părea la prima vedere, mecanică; există situații incerte, pe care cercetătorul se vede obligat să le dezambiguizeze. Un singur exemplu: în cadența sau for-

https://biblioteca-digitala.ro

mula inițială deseori melismatică a unui rînd melodic, el trebuie să desprindă o unică notă erală, conștient fiind că alegerea sa nu este singura posibilă și nici neapărat cea mai bună ;

b) În tipologizare, distorsiuni pricinuite de decizii nefondate sau — de ce nu — neinspirate pot surveni în orice clipă, în orice etapă de lucru. Etnomuzicologul poate face alăturări greșite de variante, abstrageri defectuoase de modele, relaționări forțate de tipuri. O parte din erorile lui decurg din asumarea în principiu imperfectă a condiției de insider al culturii populare : cercetătorul încearcă să se erijeze în individ apartenent unei comunități ; or, ca orice individ, el are și opinii diferite de ale altora sau (mai rar) disonante în raport cu normele tradiționale. Cînd procedează la corelarea sau ordonarea tipurilor, etnomuzicologul comite greșeli de altă factură, motivate de o competență profesională modestă sau de precaritatea datelor etnologice și de alt ordin pe care își clădește raționamentele. Important este însă că, indiferent de locul comiterii sau de explicațiile sale, o eroare nu afectează tipologia global. ci pe segmente ; și că cercetătorul are nenumărate prilejuri de a o repera, îndrepta și de a-i înlătura consecințele înainte de încheierea lucrului.

VI. a) Clasificarea prinde fără excepție în rețeaua sa textele muzicale subsumate corpusului — în cazul nostru genului. Eventualele sale „resturi" nu pot fi decît textele ale căror trăsături le interzic afilierea la o clasă și, implicit, la genul în ansamblu. Clasificarea funcționează deci ca un instrument de validare a apartenenței pieselor la gen și indirect de circumscriere mai strînsă a acestuia ;

b) Tipologia înlătură, încă din prima fază de lucru (cea de stabilire a tipurilor), o însemnată cantitate de texte muzicale : cele care nu au variante în corpus. Eliziunile au rațiuni diferite : insuficiența corpusului (care, în fond, nu este decît un eșantion imperfect al muzicii folclorice), superficialitatea sau îngustimea de spirit a cercetătorului ș.a., *dar și* calitatea reală de unicat a pieselor. Textele-unicat nu actualizează modele monolitice, ci se constituie improvizatoric, prin înserierea unor modele modulare cu dimensiuni mai mici : rînduri melodice sau sub-secțiuni, grupaje de 2—3 rînduri melodice. Tipologizarea nu determină identificarea netă a pieselor-creații, dar le împiedică să se disperseze în masa celorlalte, le asigură o relativă izolare. Ea nu poate da seamă nici de modul lor de generare (care ar putea fi studiat cu un alt „instrument", o tipologie a modulilor dublată de o sintaxă a lor). Semnificativ este însă faptul că tipologia pune în evidență două mecanisme distincte de performare a cîntecelor : unul, în esență reproductiv, se fondează pe actualizarea unor modele monolitice (modele de texte integrale) ; cel de-al doilea, în esență creator, constă în actualizarea, într-o combinare quasi-liberă, a unor modele modulare.

VII. a) Clasificările sunt un auxiliar prețios al tipologizării ; căci pe ultimul lor palier ele grupează variante suficiente pentru schițarea, într-o primă formă, a modelelor unor tipuri ;

b) Tipologia nu poate fi pusă în slujba clasificărilor decît într-un unic și ipotetic caz : cel în care tipurile sunt supuse unor generalizări succesive care conduc fără greș la corpusul în ansamblu ; iar la rîndul

https://biblioteca-digitala.ro

lor generalizările scot la iveală criteriile clasificării ideale — ale „clasificării tipologice".

VIII. a) Clasificarea — sau mai exact seria de clasificări — se reprezintă grafic în plan, ca un arbore răsturnat; la vîrful ultimelor sale ramuri stau clasele de melodii similare, în parte variante. Liniile orizontale, verticale sau zigzagate ale schemei clasificărilor urmăresc înrudirile, al căror grad este dat de numărul trăsăturilor structurale comune claselor comparate.

b) Tipologia obține tipuri alcătuite exclusiv din variante. Ipotetic, tipurile pot fi orînduite și arborescent, pornind de această dată de la branșe către trunchi, rînduirea avînd exact rolul șirului de clasificări. Tipurile pot fi însă privite și ca un ansamblu de grupări mobile, susceptibile de a se disloca ușor și de a se lăsa antrenate în raporturi diferite calitativ, ce pun în relief aspectele devenirii lor. O astfel de sistematizare poate fi reprezentată în spațiu (eventual multidimensional) ca un „sistem galactic" ai cărui aștri se deplasează sub impulsul și controlul simultan al unor forțe diferit orientate. Tipologia nu consemnează doar existența, poziția, starea tipurilor, ci își propune să surprindă și să expliciteze și dinamica lor. Căci orice tip este antrenat într-o multitudine de relații pe care cercetătorul le observă și pe care le scoate la lumină prin captarea lui în mai multe serii de tipuri. Tipul este traversat de o rețea de fire imaginare care îl țes ca într-o plasă, fiecare fir marcînd un alt traseu al avatarurilor de circulație ale variantelor sale. Cu cît plasa este mai densă, cu atît tipul își probează mai temeinic subsumarea la gen. „Ordonarea galactică" funcționează deci și ca o modalitate de legitimare a apartenenței tipurilor — și implicit a variantelor pe care le subîntind — la gen.

*

Am pus în cumpănă virtuțiile și viciile, avantajele și dezavantajele celor două modalități de abordare sistematică (din perspectivă structurală) a unui gen, clasificările și tipologia, și m-am convins că nu am greșit optînd pentru ultima. Căci deschiderile conferite de tipologie tuturor cercetărilor etnomuzicologice al căror succes depinde nemijlocit de cantitatea și gradul de ordonare a materialului pe care se întemeiază par a fi sensibil mai ample. Tipologia cîntecului ne pune astfel la dispoziție elementele unei hărți a difuziunii melodiilor-variante care nu așteaptă decît să fie puse în pagină și interpretate cu atenție; ne înlesnește studiul repartiției cîntecelor dependent de categoriile de vîrstă, sex și condiție socială și socio-profesională ale interpreților; ne oferă prilejul să remarcăm eventuala afinitate a unor categorii de melodii pentru anumite contexte de performare și să le descifrăm funcțiile specifice; ne ajută de asemeni să evaluăm flexibilitatea stilurilor teritoriale și istorice, capacitatea lor de a coopta cîntece cu alte coordonate stilistice și a le preface pentru a le integra; ne permite să reluăm, de pe poziții mai avantajoase problema raporturilor dintre versuri și muzică etc. etc. Toate acestea, și încă altele, sunt de altfel aspecte pe care le voi examina rînd pe rînd în volumele viitoare ale tipologiei.

https://biblioteca-digitala.ro

CORPUS — TIPOLOGIE — TEXTE „PRINCEPS“

Tipologia cîntecului românesc a fost proiectată cu aproape un deceniu în urmă și încredințată spre elaborare unui colectiv de cercetători ai Institutului de cercetări etnologice și dialectologice alcătuit din Mariana Kahane, Lucilia Georgescu, Eugenia Cernea, Elisabeta Moldoveanu, Eugenia Săndulescu, Carmen Betea și subsemnata. Ținînd cont de timpul relativ scurt alocat atunci lucrului, colectivul a decis să recurgă, pentru constituirea corpusului, la fondul de transcrieri muzicale al arhivei de folclor a I.C.E.D. — fond ce urma să fie îmbogățit pe parcurs cu noi notații — și la transcrierile conținute în volumele și publicațiile cele mai însemnate și demne de încredere [1]. Astfel gîndit și înfăptuit, corpusul își declina încă din pornire exhaustivitatea — o calitate pe care folcloristica pune mare preț, dar care stă oricînd sub semnul precarității. Lacuna sa cea mai serioasă, unica ireparabilă, consta în neglijarea prețioaselor colecții de notații muzicale din posesia arhivelor din Cluj-Napoca și din alte centre de cercetare din București și provincie. Motiv pentru care autoarele în perspectivă au hotărît să pună lucrarea la adăpostul unui titlu mai rerezvat : „Preliminarii la o tipologie a cîntecului“.

Din păcate, cercetătoarele au abandonat rînd pe rînd „Preliminariile. . .“, constrînse fiind de obligația definitivării altor lucrări, în egală măsură însemnate. Lor le datorez însă nu numai parcurgerea unor operații pe cît de ingrate pe atît de necesare — catalogarea cîntecelor din arhiva I.C.E.D., constituirea bibliografiei de bază, excerptarea a numeroase publicații, redactarea cîtorva sute de transcrieri muzicale de cîntece provenind din zone folclorice parcimonios reprezentate în corpus —, ci și o seamă de idei și sugestii legate de planul general al lucrări și de principiile și tehnicile optime ale demersului tipologic. Am datoria să le exprim aici întreaga mea gratitudine și prețuire.

Fondul de cîntece al arhivei de folclor a I.C.E.D. — secțiunea cea mai extinsă și mai robustă a corpusului — a suportat cîteva restrîngeri succesive, fiecare dictată de alte rațiuni. Au fost înlăturate în primul rînd cîntecele cu tematică poetică nouă, întrucît acestea făceau obiectul unei alte investigații, între timp încheiate și publicate [2]. A fost eli-

---

1. În bibliografia lucrării, volumele și publicațiile excerpate în vederea constituirii corpusului tipologiei sunt marcate cu indicatorul * ; iar volumele ale căror notații muzicale sunt încorporate în tipologia cîntecului din Transilvania meridională — cu indicatorul * *.

2. Eugenia Cernea și Nicoleta Coatu, *Cîntecul popular nou,* op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

minate apoi cîntecele în interpretare lăutărească, apreciindu-se că acestea au unele particularități stilistice proprii, întrucîtva diferite de ale cîntărilor țărănești, și că notarea lor ridică în orice caz probleme speciale, a căror rezolvare în timp util era ipotetică. În fine, au fost îndepărtate din corpus piesele subsumate unor genuri din proximitatea cîntecului : cîntecele de joc cu structură muzicală de melodii de joc, cîntecele-baladă, cîntecele-doină, cîntecele de strigat și de băut, cîntecele de dragoste, cîntecele-țipuritură. Ele urmau a fi reluate și considerate în raport cu tipologia într-o fază mai avansată de lucru. In momentul în care a devenit clar că elaborarea „Preliminariilor la tipologia cîntecului" îmi revine în exclusivitate, am chibzuit că este mai prudent să îmi temperez ambițiile și să renunț, cel puțin deocamdată, la acest din urmă proiect. Totuși pentru a nu desprinde prea brutal cîntecul de categoriile muzicale contingente, am revenit asupra unui corpus excesiv trunchiat pentru a-l completa cu o seamă de piese cu statut ambiguu din perspectiva genului, adjuvanți ai unei integrări a tipologiei cîntecului într-o viitoare tipologie generală a muzicii românești.

În pofida atîtor amputări corpusul „Tipologiei" include o cantitate însemnată de notații muzicale : aproximativ 15 000 (cifra exactă, probabil mai mare, va fi stabilită mai tîrziu ; ea s-a modificat continuu pe durata lucrului iar la un moment dat mi-a scăpat de sub control). Transcrierile au fost inserate în categorii tipologice(tipuri și subtipuri) în proporție de două treimi. Cele provizoriu rămase în afara sistematizării, dar păstrate în corpus în vederea unei reexaminări mai tîrzii, sunt a) variante mai îndepărtate — deci discutabile — ale unor tipuri sau subtipuri existente în tipologie ; b) rodul contaminării unora dintre aceste tipuri ; c) piese foarte probabil subsumate unor tipuri conturate în practica folclorică dar care, prin accident, nu au variante în corpus ; d) rezultatul hibridării cîntecului cu unele genuri muzicale extrafolclorice ; e) creații-unicat, cu perspective diferite de a-și constitui în viitor propriile lor tipuri. Reziduumurile tipologiei, perfect naturale din unghiul meu de vedere, sunt „instantanee" ale unor procese de prefacere și creație încă crude, neîmplinite. Căci tipologia instaurează granițe între reprezentativ și insolit ; între formele stabilizate și cele proteice ; între procesele cu finalitate reproductivă și cele creatoare, și optează exclusiv pentru primul termen al antinomiilor.

În cele aproximativ 500 de categorii ale tipologiei se orînduiesc circa 8 000 de melodii (notații muzicale). Fiecare categorie va fi reprezentată în volumele lucrării prin cîte un text (muzical-poetic) „princeps" însoțit de trimiteri la toate variantele din corpus generate de același model. Textele princeps pun în concordanță :

— zona culegerii cu zona ipotetică de origine a tipului pe care îl ilustrează și

— stilul de execuție cu normele generale ale stilului regional.

Textele princeps evidențiază de asemeni — atunci cînd este cazul — asocierile predilecte dintre melodia tipului și un anumit grupaj de motive poetice.

https://biblioteca-digitala.ro

Criteriul estetic — care teoretic nu joacă nici un rol în selecția melodiilor-princeps — este în realitate indirect implicat în toate operațiile de triere. Căci valoarea artistică a unui text muzical folcloric este în general corelată cu integrarea sa sub toate aspectele într-un stil teritorial determinat.

Cititorul desprins să caute în publicațiile de folclor „comori inedite ale cîntului popular" va fi dezamăgit de faptul că textele princeps sunt melodii foarte cunoscute. Nici nu puteau fi altfel, de vreme ce sunt *tipice*. Îl asigur însă că majoritatea lor sunt variante inedite. Selecția a favorizat, în măsura posibilului, transcrierile manuscrise din fondul documentar al arhivei institutului în detrimentul pieselor care pot fi regăsite și în alte volume. Preferința mea a avut de altfel și un alt temei : cîntecele prelevate din publicații ar fi trebuit supuse aceluiași tratament cu celelalte : revizuire cu înregistrarea, rescriere parțială sub raport ritmic, transpoziție[3] ; procedînd astfel, le-aș fi modificat sensibil ca aspect, lăsînd falsa impresie că le contest sub forma originală cunoscută. Am abdicat totuși de la acest principiu în situațiile în care nici una din notațiile arhivei nu întrunea condițiile transformării în *princeps* sau atunci cînd arhiva nu dispunea pur și simplu de nici o consemnare grafică a unui tip melodic important.

În „antologia" de texte-princeps, transcrierile după fonograme abundă. S-ar putea presupune că le-am acordat premeditat întîietate. Presupunerea ar fi însă inexactă : nu preferința personală, ci criteriile selecției sunt cele care le-au desemnat, și îndeosebi criteriul compatibilității dintre originea piesei și cea ipotetică a tipului melodic. Înregistrate mai timpuriu, într-o epocă în care dispersia teritorială a melodiilor nu devenise încă dezordonată, cîntecele-fonogramă pun adeseori în evidență concordanța celor două origini și, drept consecință, se recomandă de la sine pentru selecție. În plus, cîteva tipuri melodice mai rare sunt reprezentate în arhivele scrise ale institutului exclusiv prin notații după cilindri ; și aceasta nu pentru că în deceniile culegerilor cu magnetofonul tipurile ar fi fost deja stinse, ci mai degrabă pentru că transcrierile după fonograme, mai numeroase, au avut probabilistic mai multe șanse să le surprindă.

În ultimă instanță prioritatea cîntecelor-fonogramă decurge dintr-un dezechilibru instituit în arhiva de folclor între cantitatea înregistrărilor pe cilindri, benzi magnetice și discuri și cantitatea notațiilor muzicale corespunzătoare. La nivelul tuturor fondurilor, imprimările sunt mai numeroase decît transcrierile, a căror redactare reclamă mai mult efort și investiție de timp. Înregistrările pe magnetofon le covîrșesc pe cele de pe cilindri ; în fondul de transcrieri omolog, raportul este însă răsturnat, înregistrările de pe fonogramă sunt cele care au proporțional mai mute echivalente grafice. Motivul principal este acela că, în notare, cercetătorii au avantajat cilindrii, mai prețioși prin vechime și mai perisabili : rulourile de ceară se degradează independent de protecția care li se oferă, la fel și copiile lor pe bandă magnetică. În fine, oricare i-ar fi justificările, dezechilibrul există, și el s-a răsfrînt inevitabil asupra corpusului tipologiei și respectiv selecției de variante-princeps.

---

[3]. Vezi capitolul „Revizuiri ale notațiilor..." al lucrării de față.

https://biblioteca-digitala.ro

Utilizarea prioritară a cîntecelor-fonogramă prezintă două inconveniente. Cel dintîi, mai puțin grav decît s-ar crede, constă în aceea că tipurile melodice și stilurile de interpretare gravate pe cilindri sunt, în principiu, mai vechi decît cele imprimate pe bandă. Ceea ce ar putea să însemne că insistența asupra lor într-o tipologie a cîntecului din primele opt decenii ale secolului denaturează releveul, îi conferă o notă arhaizantă. Întîmplarea face însă că lucrurile se prezintă diferit. În mod surprinzător, culegerile de dată recentă cu magnetofonul sunt în general mai „arhaizante“ decît cele cu fonograful ale folcloriștilor înaintași. Bîntuiți de spaima ratării iremediabile a unor muzici „în curs de dispariție“, cercetătorii de azi au procedat deseori la recrutarea informatorilor lor printre oamenii vîrstnici ai satelor, la reconstituiri și la reactivări forțate ale unor repertorii pasive. Drept urmare, denivelarea istorică dintre cele două fonduri de înregistrări constituite la un interval de 25—30 de ani are valori practic neglijabile.

Un alt inconvenient, mai serios din punctul meu de vedere, este acela că înregistrările pe fonograme sunt în majoritatea cazurilor fragmentare : cilindrul nu putea capta mai mult de trei minute de muzică. Culegătorii s-au îngrijit să refacă integritatea textelor muzical-poetice consemnînd, după cîntare sau după dictare, restul versurilor. Dar variațiile melodice, asocierea „liberă“ a versurilor cu rîndurile melodice și gruparea lor în strofe s-au irosit fără nici o posibilitate de reconstituire. Transcrierile după fonograme nu avantajează deci studiul relațiilor formale care se instituie între versuri ,pe de o parte, și rînduri melodice și strofe, pe de alta. Nici unul din aceste aspecte nu constituie obiectivul de căpătîi al volumului de față sau al celor imediat următoare. Amîndouă sunt însă de o netăgăduită importanță și ar fi regretabil dacă tipologia cîntecului nu ar crea premisele investigării lor temeinice. Din acest motiv ultimul volum va fi consacrat prezentării integrale a trei tipuri cu origini diferite. Fiecare tip va fi ilustrat prin toate variantele sale din corpus iar fiecare variantă va fi notată integral — împreună, firește, cu textul poetic corespunzător.

https://biblioteca-digitala.ro

REVIZUIRI ALE NOTAȚIILOR INCLUSE ÎN VOLUM

a. NOTAȚIILE MUZICALE

Transcrierile incluse în acest volum — precum și în cele ce vor urma — au fost redactate între anii 1907—1988, o perioadă care coincide cu istoria folcloristicii muzicale românești. În cursul acestor opt decenii, notația muzicii populare a suferit prefaceri sensibile, dictate de evoluția în plan teoretic a disciplinei. Pe măsură ce cercetarea descoperea, descria, explica și eventual teoretiza structurile melosului popular, se imaginau și formulele cele mai exacte, eficiente și economice pentru transcodarea lor grafică. Scriitura a pornit de la mutilarea pieselor în vederea „occidentalizării" și punerii lor în pagină prin clișeele muzicii savante și s-a orientat treptat spre comprehensiunea și redarea specificului muzicii folclorice cu ajutorul unor semne proprii sau al unor combinații stabile de semne convenționale. Fiecare transcriere în parte pune în evidență o etapă a acestui proces de limpezire care este departe de a-și fi stăvilit cursul.

La un moment dat m-a sedus ideea de a păstra toate transcrierile muzicale-*princeps* în formele pe care ni le-au transmis autorii lor. Trecînd peste faptul că soluția era comodă și mă punea la adăpost de acuzația de a fi maltratat documentele unei arhive-patrimoniu, ea ar fi relevat și devenirea notației etnomuzicologice românești. După mai multă chibzuință, am renunțat și mi-am asumat cu curaj revizuirea întregului material. Hotărîrea mea a avut mai multe rațiuni. În primul rînd, transcrierile nu puteau fi ordonate cronologic, după data realizării lor, succesiunea urmînd să fie regizată de alte criterii ; drept urmare, etalarea evoluției scriiturii etnomuzicologice devenea o imposibilitate. De altfel, notația nu are motive să intre în discuție în volumul de față decît în măsura impusă de corecta înțelegere a materialelor muzicale pe care le reunește. În al doilea rînd, corpusul de notații supus tipologizării include și transcrieri ale unor muzicieni care s-au ocupat sporadic de folclor. Experiența fragilă și uneori chiar dezinteresul pentru o muncă săvîrșită mecanic s-a reverberat în paginile lor presărate cu erori ; ar fi fost deplasat să le fac publice, dintr-un fals respect pentru „opera înaintașilor". Chiar și etnomuzicologii cei mai serioși, cu reputația de excelenți transcriitori, au fost inconsecvenți în notare, în special în perioadele în care concepeau și uneori abandonau rînd pe rînd rezolvări grafice diferite.

https://biblioteca-digitala.ro

Astăzi cercetătorul dispune de o aparatură tehnică de lucru net superioară celei rudimentare a predecesorilor. Magnetofonul cu mai multe viteze îi permite să surprindă amănunte melodice și ritmice imperceptibile la o audiție normală. Corecturile pe care le aduce unei notații mai vechi nu constituie deci neapărat un vot de neîncredere la adresa întîiului transcriitor, ci mai degrabă ameliorări firești pe care și le îngăduie cu sprijinul unei aparaturi moderne.

Un motiv care a înclinat decisiv balanța în favoarea revizuirii a fost respectul pentru cititorul de azi al antologiei volumului. Am pornit de la premisa că el nu este obligatoriu un specialist supercalificat, căruia îi sunt familiare toate tribulațiile scriiturii etnomuzicologice românești, ci un muzician oarecare, interesat să citească melodiile cîntecelor care îl preocupă cu minimum de efort. El se poate deprinde repede regulile unei notări, dar ar fi incomodat de alternanța unor piese subordonate unor norme de transcriere diferite. Deosebirile dintre scriituri nu sunt radicale, dar suficient de apăsate pentru a tulbura o lectură cursivă. Omogenizarea notației întreprinsă aici trebuie înțeleasă prin urmare și ca un artificiu de înlesnire a accesului la conținutul volumului.

Toate transcrierile — inclusiv cele proprii, tratate cu o exigență sporită — au fost prin urmare supuse unor revizii avînd ca finalitate subordonarea lor în raport cu un unic sistem de notare. Sistemul „standard" la care mă refer s-a constituit prin anii '50—'70 prin grefe implantate succesiv în sistemul notării relative al Paulei Carp. El a fost însușit de majoritatea cercetătorilor Institutului de folclor, București (actualmente Institutul de etnologie și folclor) — dintre care unii au participat activ la îmbunătățirea sa continuă (Mariana Kahane, Florin și Lucilia Georgescu, Adrian Vicol, Ghizela Sulițeanu, Eugenia Cernea și alții) — apoi s-a generalizat și în alte centre de cercetare. Trebuie să admit însă că sistemul nu este definitivat pînă la detaliu, nu este infailibil și mai ales nu este încă teoretizat și descris. Deficiența sa cea mai frapantă se situează în plan ritmic și decurge, după opinia mea, din absența unei teorii explicative a *parlando rubato*-ului și implicit a schemelor de transpunere grafică a acestuia. Din păcate, *parlando rubato*-ul subîntinde o mare parte a melodiilor românești de cîntec. Pentru a-l atrage în notații, cercetătorii l-au redus în general la unul sau altul din sistemele cunoscute : *giusto silabic, aksak,* divizionar. Spre exemplu, Eugenia Cernea îl tratează constant ca pe un *giusto silabic* rubatizat. Pînă cînd va ajunge să se sprijine pe o teorie proprie, *parlando rubato*-ul poate fi interpretat de multe ori ca un rezultat al relaxării altor sisteme ritmice. Sunt însă cazuri în care el pare a se fonda pe succesiunea unei singure unități (convențional pătrimea), care se dilată sau se comprimă printr-un joc de durate cu tendințe compensatorii. În una și aceeași piesă muzicală se pot amesteca *rubato*-uri cu substrat diferit ; după părerea mea transcriitorul trebuie să remarce imixiunile și să le transpună grafic fără teama de a părea haotic sau inconsecvent. În acest mod am procedat în redactarea transcrierilor mele ; iar atunci cînd gestul nu mi-a părut a fi prea riscat, în acest sens am intervenit și în notațiile care poartă altă semnătură.

https://biblioteca-digitala.ro

Am lăsat poate impresia că am impus transcrierilor muzicale ale antologiei transformări ample. Adevărul este însă că tentația de a le întreprinde a fost mai mare decît întreprinderea însăși și că, în fapt, modificările sunt minore și operate cu grija de a nu trăda intențiile autorilor. Socotind că o transcriere nu este, sau mai curînd nu mai este de mult, o simplă reflectare, ci o interpretare a textului muzical, am intervenit doar în punctele în care contextul a fost suficient de lămuritor pentru a da temeiuri fie unei interpretări mai corecte în același sens, fie unei posibile reinterpretări. Există totuși și prefaceri de scriitură care nu denaturează cu nimic punctul de vedere al autorului referitor la structura muzicii consemnate ; pe acestea le-am practicat consecvent și fără nici o ezitare :

— suprimarea indicațiilor metrice și a barelor de măsură (în piesele care nu se subsumau fără echivoc sistemului ritmic divizionar) ; înlocuirea lor cu semibare, între hemistihurile cîntate, și bare pline și duble, între rînduri melodice și respectiv strofe. Barele simple au fost așezate totdeauna înaintea versurilor cîntate propriu-zise și nu a eventualelor lor silabe protetice inițiale ;

— transpunerea automată după sistemul notării relative (pe finalele re, mi, sol sau la, în funcție de structura melodică a pieselor) ;

— suprimarea armurilor mixte (prea șocante și nu îndeajuns motivate de structurile modale românești) ;

— completarea transcrierilor sumare cu notele melodice și ornamentale inițial omise ;

— transformarea transcrierilor sinoptice (puține la număr de altfel, semnate de Mariana Kahane, Lucilia și Florin Georgescu, Vasile D. Nicolescu și S. Rădulescu) în transcrieri obișnuite, în scopul facilitării editării.

O intervenție care nu a impietat cîtuși de puțin asupra integrității documentelor originale a fost stabilirea finalelor reale și a indicațiilor metronomice omise sau incorect marcate de transcriitori ; o operație în aparență simplă, care mi-a creat uneori complicații datorate fluctuațiilor de viteză sau subturării unor înregistrări pe cilindri și chiar pe bandă magnetică. Puteam, firește, ca în cazurile „insolubile“ să renunț la consemnarea acestor date ; am apreciat totuși că un reper fie și contestabil înseamnă mai mult decît absența oricărui reper.

Cu mai multă prudență am întreprins corectarea efectivă a formulelor melodico-ritmice foarte dense și rapide, după repetate audiții pe magnetofonul cu mai multe viteze.

Indiscutabil, selectarea unor transcrieri fără cusur ar fi fost preferabilă revizuirii, „deformării“ celor existente. În majoritatea cazurilor așa am și procedat. Au fost însă situații în care criteriile de selecție a melodiilor-*princeps* îmi indicau fără drept de apel anumite piese și nu altele. Ca să ocolesc alterarea nemăsurată a unor notații străine, am retranscris integral textele muzicale care mă nemulțumeau sub raportul scriiturii dar pe care nu le puteam elimina cu nici un chip, lăsînd deoparte notațiile originale. Gestul a fost întrucîtva neloial — impecabil sau nu, acestea din urmă au fost totuși destul de bune pentru a îmi servi pe tot parcursul lucrului —, dar imposibil de evitat.

https://biblioteca-digitala.ro

În realizarea propriilor tanscrieri și revizuirea celorlalte m-a preocupat, așa cum arătam mai sus, și ideea de a nu contraria muzicianul obișnuit printr-o scriitură foarte complicată și supraîncărcată de semne a căror deslușire îl obligă la consultarea permanentă a legendei. Obsesia mea este că etnomuzicologul nu trebuie să-i îndepărteze, printr-un hermetism superior și vag motivat, pe cei care simt îndemnul de a se apropia de disciplina sa sau pur și simplu de muzica populară. Nu exclud, de pildă, posibilitatea ca un instructor cultural sau chiar un interpret cunoscător de note să învețe cîntece după notațiile din volum. Sunt însă departe de a pleda pentru simplicări sau sacrificări de detalii care le-ar face mai lesne de parcurs. Sunt, spre exemplu, împotriva adoptării oricărui semn grafic care are sau își poate găsi un echivalent în notația convențională ; în același timp însă aprob cultivarea, explicarea și impunerea oricărui semn neconvențional ce vizează un fenomen sonor specific folclorului și numai lui. La rîndul său, cititorul este dator să înțeleagă că transcrierile etnomuzicologice sunt primordial descriptive și nu prescriptive ; să nu se aștepte deci ca ele să schematizeze muzica pentru a o populariza la orice nivel și cu orice preț.

b. NOTAȚIILE TEXTELOR POETICE

Notarea textelor poetice rostite, scandate sau melodizate constituie unul din punctele nevralgice ale cercetării folcloristice românești. Chestiunea este readusă periodic în dezbatere de către specialiștii în literatură populară în vederea unei posibile soluționări prin consens. O voi prezenta aici rezumativ, fără a mă rătăci în hățișurile unor amănunte care nu interesează prea mult cititorul acestui volum.

Folcloristica a omologat trei sisteme de notare literară parțial diferite, fiecare propunîndu-și transcodări grafice cu alt grad de fidelitate.

Cel mai complex dintre ele este elaborat de Ovidiu Bîrlea. Autorul este de părere că stratul sonor al graiurilor populare este, din toate unghiurile de vedere, de o înaltă relevanță folcloristică ; prin urmare el trebuie consemnat negreșit pînă la detaliu. Bîrlea își pune în practică sistemul în propriile lui documente de arhivă și îl transmite următoarei generații de specialiști în literatură populară.

Anterior, Constantin Brăiloiu construise și el un sistem de transcriere fonetică relativ mai simplu, aplicat de el însuși și de colaboratorii apropiați, apoi de majoritatea etnomuzicologilor care i-au continuat munca. Mai practic, Alexandru Amzulescu constată că textele redactate conform ambelor sisteme pun probleme de editare insurmontabile. De altfel, semnificatia în folcloristică a unor fine diferențe de pronunție este, după opinia sa, ipotetică. În loc să-și irosească timpul redactînd două forme ale textului — una strict documentară și cealaltă

https://biblioteca-digitala.ro

destinată tiparului — cercetătorul poate realiza din capul locului o singură formă, de o complexitate medie, care dă relief doar particularităților fonetice celor mai izbitoare.

De fapt, cele trei sisteme de notare nu se exclud și nu se contrazic ; ele exprimă doar puncte de vedere diferite privitoare la pertinența profilului sonor al textului literar în cercetarea folcloristică.

Sistemele acreditate sunt în general stăpînite de folcloriști. Aceștia se servesc de unul sau altul, cu o constanță și rigoare variabile, dependent de scopul nemijlocit al investigațiilor lor, de împrejurările în care notează, de timpul fizic de care dispun pentru transcriere.

Textele poetice din volumul de față au fost inițial consemnate după sistemul Brăiloiu, după sistemul Amzulescu sau după nici un sistem (este situația transcrierilor folcloriștilor amatori sau începători, întreprinse pe teren, în condiții precare de lucru). Uneori în documentele de arhivă același text de cîntec se subdivide în trei tronsoane : primul, realizat foarte minuțios după sistemul Brăiloiu, întotdeauna după înregistrare, încorporat în transcrierea muzicală ; al doilea, notat în grabă după cîntare, în sistemul Brăiloiu sau Amzulescu ; și al treilea, redactat tot pe teren, dar mai atent și mai tihnit, după dictarea interpretului.

Pregătirea pentru tipar a unor texte poetice atît de eterogene sub raportul scriiturii a constituit pentru mine o problemă serioasă și complicată, pe care am tratat-o diferențiat de la caz la caz, dar în linii generale după același proiect. Am verificat mai întîi, pentru orice eventualitate, toate notațiile care dispuneau de echivalent sonor — o operație care s-a dovedit mai folositoare decît aș fi îndrăznit să presupun. Am profitat de audiție pentru a consemna forma muzicală a cîntecelor, pentru a departaja strofele și a marca, în fața fiecărui vers, rîndul melodic cu care se asociază (A, B, C etc.) Am reajustat apoi toate transcrierile fonetice — cu sau fără corespondent în înregistrare — epurîndu-le de semnele diacritice practic nepublicabile (și asumîndu-mi în același timp și consecința deformării lor sonore) și înlocuind semnele particulare (k, ž etc.) cu litere obișnuite ale limbii române scrise.

Rezultatul refacerii poeziilor după aceste „principii“ de lucru arbitrare din perspectivă științifică, dar justificate de rațiuni pragmatice, este cu siguranță discutabil. Dar, la urma urmei, tipologia *muzicală* este alcătuită de un *muzician* care nu are nici competența, nici veleitatea de a rezolva ideal o problemă care face obiectul unor interminabile dispute academice între specialiștii în literatură populară. În așteptarea ultimului lor cuvînt, mi-am îngăduit o soluționare proprie, neortodoxă și contestabilă. Este de așteptat de altfel ca cei mai aprigi contestatari ai ei să fie, ca întotdeauna, campionii concesiilor celor mai evidente făcute exact în același plan.

https://biblioteca-digitala.ro

TIPOLOGIA CÎNTECELOR ORIGINARE DIN TRANSILVANIA MERIDIONALĂ

Prezentarea celor aproximativ 500 de categorii tipologice ale cîntecului românesc nu putea fi epuizată, firește, într-un singur volum. Am căutat prin urmare o formulă de fragmentare a tipologiei pentru a o distribui într-un ciclu fără a-i prejudicia coerența de ansamblu ; o formulă care să confere fiecărei secvențe o anumită autonomie, să-i permită să fie consultată cu profit și independent de secvențele care o preced și succed. Am cumpănit toate alternativele și am ajuns la concluzia că, pentru început, soluția cea mai avantajoasă este gruparea tipurilor în funcție de zona ipotetică de proveniență. Nu discut aici cum am procedat pentru a stabili originea tipurlior, întrucît această chestiune va face obiectul unei expuneri detaliate într-unul din volumele următoare. Important este faptul că stilurile teritoriale sunt omogene în toate planurile ; sau mai precis că fiecare din straturile lor istorice (vechi, premodern, modern) este de o particulară coeziune. În consecință, readunarea după locul nașterii îngăduie alăturarea unor tipuri strîns înrudite și reliefarea unor serii sau tronsoane de serii filogenetice și de derivare. O atare ordonare dă satisfacție și cititorului nespecialist, indiferent față de o complicată construcție sistematică dar interesat de parcurgerea unor materiale folclorice dintr-o anumită regiune, materiale în legătură cu proveniența cărora i se oferă unele garanții.

Această primă decizie o dată luată, următoarea s-a impus de la sine : zona căreia trebuie să-i acord întîietate nu putea fi — din punctul meu de vedere — decît Transilvania meridională, spațiul de convergență al proprietăților generale și comune ale cîntecului românesc, focar de difuziune în toate direcțiile a numeroase melodii, posibil ținut de obîrșie a stilului modern, predominant în acest secol.

Delimitarea Transilvaniei sudice de regiunile care o înconjoară a fost — așa cum era de așteptat — dificilă. Operarea sa pe criterii administrativ-teritoriale era, firește, exclusă. Folosirea unei zonări etnologice existente mi-a părut a fi în egală măsură inacceptabilă ; căci fiecare formă de manifestare a culturii populare are propria sa arie de difuziune, eventual corelată, dar niciodată coincidentă, cu a altora. Nu mi-a rămas decît să întreprind propria mea circumscriere zonală pe baza similitudinilor sub raport structural ale cîntecelor dintr-o arie mai largă, care include și Ardealul meridional. Am încercuit astfel teritoriul care include județele Brașov, Sibiu, Hunedoara și Arad, partea sudică a Harghitei, Mureșului și Albăi precum și o falie cu îngustime

https://biblioteca-digitala.ro

variabilă a Olteniei și Munteniei subcarpatice. Granițele imaginare ale acestui teritoriu sunt însă fragile și contestabile, motiv pentru care ezit să le pun în pagină, preferînd să le las să plutească într-o oarecare incertitudine. Este limpede că, din perspectiva cîntecelor, Transilvania de jos întinde în toate sensurile tentacule tot mai subțiri și dincolo de liniile imaginare de separare ; și nu intenționez să le retez, căci nu am ambiția să dezleg aici etern insolubila problemă a discretizării unui spațiu continuu.

Tipologia include 67 de tipuri. Între ele figurează și cîteva tipuri convenționale sau atinse de convenționalism. Le-am păstrat, socotind că — indiferent de rezervele mele și ale oricui — și ele fac parte din viața muzicală a satelor românești, și ele *sunt* cîntece populare. Constantin Brăiloiu ne-a demonstrat că omul de știință nu are dreptul să fie purist, conservator și estetizant și să cerceteze doar ceea ce consideră că este genuin, străvechi și aureolat de noblețe ; iar cîmpul strălucitei sale demonstrații a fost tocmai satul sud-ardelenesc Drăguș [1].

Tipologia omite — deliberat sau accidental :

— o seamă de tipuri foarte vechi, cărora le-ar putea fi atribuită tot atît de bine o origine sud-ardelenească sau o cu totul altă origine. (Stratul arhaic de cîntece este de o frapantă unitate pe tot cuprinsul țării ; iar tipurile melodice de circulație generală sunt, probabil, rezultatul unui proces de plurigeneză).

— unele tipuri ceva mai marcate de influențele stilistice ale Munteniei subcarpatice, Banatului și Transilvaniei centrale, a căror obîrșie primară este tot Ardealul de sud ;

— unele tipuri care, din întîmplare, nu sunt reprezentate în corpusul meu ;

— în fine, tipurile pe care nu am avut abilitatea să le reperez.

Tipurile sunt înseriate dependent de afinitățile lor structurale. Ordonarea este, pînă la un punct, o clasificare în funcție de forma arhitectonică, sistemul cadențial, profilul melodic și incipitul rîndului melodic inițial. Este inutil să prezint amănunțit această clasificare de vreme ce am încălcat-o cu bună știință ori de cîte ori mi s-a părut că mă constrînge să distanțez tipuri care, dintr-un motiv sau altul — apartenența la aceeași serie filogenetică sau de derivare, înrudirea prin contaminare etc. —, s-ar fi cuvenit să stea împreună. Orînduirea este de altfel provizorie ; ea va fi restructurată în volumul dedicat sistematizării tipologice generale a cîntecului românesc.

---

[1]. Constantin Brăiloiu, *Vie musicale d'un village*, op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

LEGENDĂ

a) Semne grafice speciale utilizate în notațiile muzicale

+	(deasupra unei note)	sunet emis cu atac de glotă
↗	(deasupra unei note)	sunet în glisare ascendentă, mai lentă sau mai abruptă (vezi lungimea și înclinarea săgeții)
↘	(deasupra unei note)	sunet în glisare descendentă
⌒, ‿	(deasupra unei note sau pauze)	sunet sau pauză ușor alungit(ă) și respectiv scurtat(ă)
～↗, —→	(deasupra unei note)	sunet intens vibrat încheiat printr-un glissando ascendent sau respectiv descendent
(o·); (♩)	(deasupra unei note cu coroană)	durata exactă a sunetului prelungit cu coroană
(𝄽); (𝄾)	(deasupra unui semn de respirație, bare sau pauze cu coroană)	durata exactă a respirației sau pauzei
|	(bară simplă, pe portativ)	semn de departajare a rîndurilor melodice
╵	(semibară simplă, pe portativ)	semn de departajare a sintagmelor melodice corespunzătoare hemistihurilor
‖	(bară dublă, pe portativ)	semn de departajare a strofelor melodice
I, II, III...	(ușor deasupra portativului)	cifre care indică numărul de ordine al strofei melodice în cîntec)
A, B, C...		simbolul rîndului melodic pe care îl precede

b) Semne grafice speciale utilizate în notarea versurilor

I, II, III...	(aliniate în stînga, în paralel cu versurile)	numărul de ordine al strofei
A. B, C...	(aliniate în stînga, în paralel cu versurile)	simbolurile rîndurilor melodice corespunzătoare versurilor
v, v c	(așezate la baza simbolurilor de rînduri melodice)	rînd melodic variat și respectiv variat cadențial

https://biblioteca-digitala.ro

Rf, rf	(aliniate în stînga, în paralel cu versurile)	simbolurile sintagmelor melodice corespunzătoare refrenelor lungi și respectiv scurte
: . . . . . . :/ /	(încadrînd un vers sau un grupaj de versuri)	semn de repetiție simplă sau dublă (numărul exact al reluărilor este indicat de numărul simbolurilor literale aliniate la stînga versurilor)
———	(sublinieri ale unor sintagme : silabe, cuvinte, grupuri de cuvinte)	segmente care completează tiparul octo- sau hexasilabic al versului
—————	(sublinieri ale unor versuri)	versuri cu funcție de refrene lungi
1, 2, 3...	(situate la baza sintagmelor subliniate ale unor versuri antrenate în reluări)	cifre care indică la a cîta reluare a versului se execută sintagmele subliniate
a/e, a/î...	(plasate de obicei în finalul unor versuri)	indicații de schimbare a culorii vocalice pe parcursul emiterii unui sunet lung cadențial

https://biblioteca-digitala.ro

LISTA ABREVIERILOR

utilizate în studiul introductiv, casetele pieselor princeps, trimiterile la tipuri, indicele de titluri și localități

I	(urmat de o cifră arabă)	indexul unui document-fișă de informație din arhiva de folclor a I.E.F.
fg.	(urmat de o cifră arabă)	indexul unui document-înregistrare pe cilindru de fonograf din arhiva I.E.F.
mg.	(urmat de o cifră arabă, o cifră romană și o literă minusculă)	indexul unui document-înregistrare pe bandă de magnetofon din arhiva I.E.F.
D	(urmat de o cifră romană și o literă minusculă)	indexul unui document-înregistrare pe disc din arhiva I.E.F.
F.A.	(urmat de o cifră)	indexul unui document-notație muzicală după auz din arhiva I.E.F.
b		interpret bărbat
f		interpret femeie
b_1, f_1		interpret copil (băiat sau fată pînă la 14 ani)
b_2,f_2		interpret tînăr (băiat sau fată între 15 și 20 de ani)
b_3, f_3		interpret matur (bărbat sau femeie între 21 și 50 de ani)
b_4, f_4		interpret vîrstnic (bătrîn sau bătrînă de peste 50 de ani)
x	asterisc care însoțește indexul document)	semn care avertizează asupra identității a două documente

Ab	Alba (județul Alba)				
Ad	Arad				
Ag	Argeș				
Bc	Bacău	Dj	Dolj	Ol	Olt
Bh	Bihor	Gl	Galați	Ph	Prahova
BN	Bistrița Năsăud	Gj	Gorj	SM	Satu Mare
Bt	Botoșani	Hr	Harghita	Sj	Sălaj
Bv	Brașov	Hd	Hunedoara	Sb	Sibiu
Br	Brăila	Il	Ialomița	Sv	Suceava
Bz	Buzău	Is	Iași	Tr	Teleorman
Cj	Cluj	If	Ilfov	Tm	Timiș
CS	Caraș Severin	Mm	Maramureș	Tl	Tulcea
Ct	Constanța	Mh	Mehedinți	Vs	Vaslui
Cv	Covasna	Ms	Mureș	Vl	Vîlcea
Db	Dîmbovița	Nt	Neamț	Vr	Vrancea

https://biblioteca-digitala.ro

Alexandru, *M. p. bănăţ.*	Alexandru, Tiberiu, *Muzica populară bănăţeană*
Andreescu-Drăgoi, *122 m.p. V. Almăjului*	Andreescu, şi Sabin Drăgoi, *122 de melodii populare din Valea Almăjului*
	Bartók, Bela, *Cîntece poporale româneşti din comitatul Bihor*
Bartók, *Maram.*	Bartok, Bela, *Volksmusik der Rumänien von Maramureş*
Bartók, *R.F.M.*, II	Bartok, Bela, *Rumanian Folk Music*, vol. II
Carp-Amzulescu, *C. J. Muscel*	Carp, Paula, Alexandru Amzulescu, *Cîntece şi jocuri din Muscel*
Cocişiu, *F. m. Tîrn. M.*	Cocişiu, Ilarion, *Folclor muzical din Tîrnava Mare*
Cocişiu, *C. p. rom.*	Cocişiu, Ilarion, *Cîntece populare româneşti*
Comişel, *Pădureni*	Comişel, Emilia, *Antologie folclorică din ţinutul Pădurenilor*
Culea, *Datini*	Culea, Apostol D., *Datini şi muncă*
Dejeu, *V. Drăg.*	Dejeu, Zamfir, *Folclor muzical din Valea Drăganului*
Drăgoi, *Monogr. Belinţ*	Drăgoi, Sabin, *Monografia muzicală a comunei Belinţ*
Friedwagner, *Bukow.*	Friedwagner, Mathias, *Rumänische Wolkslieder aus der Bukowina*
Kiriac, *C. p. rom.*	Kiriac, D. G., *Cîntece populare româneşti*
Mîrza, *F. m. Bihor*	Mîrza, Traian, *Folclor muzical din Bihor*
Moldoveanu, *F. m. Bz*	Moldoveanu, Elisabeta, Nestor, *Folclor muzical din Buzău*
Nicola-Mîrza, *Anexă*	Nicola, Ioan, Traian Mîrza, *Colecţie de cîntece populare. Anexă la cursul de folclor*
Nicola, *Mărginimea*	Nicola, Ioan R., *Folclor muzical din Mărginimea Sibiului*
200 c.d.	*200 cîntece şi doine*
R.E.F.	Revista de etnografie şi folclor

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAFIE

Alexandru, Tiberiu, 1942 : *Muzica populară bănățeană, Notă monografică*, București.

Alexandru, Tiberiu, 1979 : *Muzica populară românească*, București.

Almasi, Istvan, 1981 : *Principiile lui Bartók și Brăiloiu privind metoda de culegere a folclorului ;* in „Anuarul de folclor", II, Cluj-Napoca.

Amzulescu, Alexandru, 1968 : *Considerații și mărturii despre procesul de variație si creatie in cintecul liric muscelean ;* în „Revista de etnografie și folclor", 13, nr. 3, București.

Amzulescu, Alexandru, 1975 : *Evoluția actuală a culturii populare și unele considerații de prognoză folclorică ;* în „Cîntecul popular românesc. Studii de folclor III", Craiova.

Andreescu-Drăgoi : *122 de melodii populare din Valea Almăjului.*

Bartók, Béla, 1913 : *Cîntece poporale românești din comitatul Bihor (Ungaria)*, București.

Bartók, Béla, 1923 : *Volksmusik der Rumänien von Maramureș*, München.

Bartók, Béla, 1937 : *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara ;* în volumul „Scrieri mărunte despre muzica populară românească", adunate și traduse de C. Brăiloiu, București.

Bartók, Béla, 1948 : *Pourquoi et comment recuille-t-on la musique populaire ? (Législation du folklore musical)*, Genève.

Bartók, Béla, 1967—1975 : *Rumanian Folk Music*, Vol. I—V, The Hague.

Bielawski, Ludwig, Jan Stezewski, 1969 : *Zur Klassifikation der polnischen Volkslieder ;* în volumul „Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen", Bratislava.

Blacking, John, 1982 : *The Structure of Musical Discourse : the Problem of the Song Text ;* în „Yearbook of the International Folk Music Council", XIV.

Bose, Fritz, 1968 : *Traditional Folksong and 'Folklore' Singers ;* în „International Folk Music Journal", XX.

Bot, Nicolae, 1987 : *Doina — poezie a destinului ;* în „Anuarul de folclor", V—VII, Cluj-Napoca.

Brătulescu, Monica, 1978 : *Ceata feminină — încercare de reconstituire a unei instituții tradiționale românești ;* în „Revista de etnografie și folclor", 23, nr. 1, București.

Brăiloiu, Constantin, 1960 : *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie)*, Paris.

Brăiloiu, Constantin, 1967—1981 : *Opere/Oeuvres*, vol. I—V, ediție îngrijită și prefațată de Emilia Comișel, București.

Brăiloiu, Constantin, 1973 : *Problèmes d'ethnomusicologie*, textes réunis et prefacés par Gilbert Rouget, Genève.

Brăiloiu, Constantin, 1984 : *Problems of Ethnomusicology*, edited and translated by L. Lloyd, Cambridge University Press.

Brăiloiu, Constantin, 1973 : *Réflexions sur la création musicale collective ;* în volumul „Problèmes d'ethnomusicologie", Genève.

Breazul, George, 1939 : *Muzica românească de azi ;* în volumul „Muzica românească de azi" îngrijit de P. Nițulescu, București.

Breazul, George, 1981 : *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice ;* în volumul „Pagini din istoria muzicii românești", V, ediție bilingvă îngrijită și prefațată de Gheorghe Ciobanu, București.

https://biblioteca-digitala.ro

Brediceanu, Tiberiu, 1957 : *170 melodii populare românești din Maramureș*. București.
Brediceanu, Tiberiu, 1972 : *Melodii populare românești din Banat*, București.
Bronson, H. Bertrand, 1979 : *Let's make it tradition* ; in „Yearbook of the International Folk Music Council“, 11.
Carp, Paula, 1957 : *Cîteva cîntece de ieri și de azi din comuna Bătrîni* ; în „Revista de folclor“, 2, nr. 1—2.
Carp, Paula, 1956 : *Formulele melodice în cîntecul popular. Cîteva aspecte ale problemei* ; în revista „Muzica“ 6, nr. 11.
Carp, Paula, 1960 : *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic* ; în „Revista de folclor“, 5, nr. 1—2.
Carp, Paula, Alexandru Amzulescu, 1964 : *Cîntece și jocuri din Muscel*, București.
Cernea, Eugenia, 1972 : *Folclor muzical din Sălaj, Zona sub-Meseșului și a Barcăului*, Zalău.
Cernea, Eugenia, Nicoleta Coatu, 1986 : *Cîntecul popular nou*, București.
Ciobanu, Gheorghe, 1963 : *Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc“* ; în „Revista de folclor“, 8, nr. 1—2.
Ciobanu, Gheorghe, Vasile D. Nicolescu, 1955 : *200 cîntece și doine*, București.
Ciorogariu, P., 1909 : *Cîntece din popor*, Biblioteca română enciclopedică „Socec“, nr. 42—44, București.
Cocișiu, Ilarion, 1944 : *Folclor muzical din Tîrnava Mare* ; în volumul „Monografia județului Tîrnava Mare“, Sighișoara.
Cocișiu, Ilarion, 1960 : *Cîntece populare românești*, ediție postumă alcătuită de Tiberiu Alexandru și Maria Siminel-Fusteri, București.
Comișel, Emilia, 1964 : *Antologie folclorică din ținutul Pădurenilor (Hunedoara)*, București.
Comișel, Emilia, 1967 : *Folclor muzical*, București.
Comișel, Emilia, Mariana Kahane, 1955 : *Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara* ; în revista „Muzica, nr. 9, București.
Culea, Apostol D., — (fără an) : *Datini și muncă*, Vol. I—II, București.
Dejeu, Zamfir, 1983 :*Folclor din zona Hășdate* — Turda, Cluj-Napoca. Cluj.
Dejeu, Zamfir, 1983 : *Folclor din zona Hășdate* — Turda, Cluj-Napoca.
Dolinescu, Elisabeta, 1964 : *Pătrunderea unor creații culte și semiculte în cîntecul popular* ; în „Revista de etnografie și folclor“, 9, nr. 3.
Deutch, Walter, 1969 : *Die Desetze der Tonalität und das Melodien-Register* ; in volumul „Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen“, Bratislava.
Drăgoi, Sabin, 1934 : *Monografia muzicală a comunei Belinț. 90 de melodii cu texte culese, notate și explicate*, Craiova.
Ducrot, Oswald, Tzvetan Todorov, 1972 : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris.
Eliade, Mircea, 1959 : *Naissances mystiques. Essais sur quelques types d'initiation*, Paris.
Elschekova, Alicia, 1969 : *Technologie der Datenverarbeitung bei der Klassifizierung von Volksliedern* ; în volumul „Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen“, Bratislava.
Friedwagner, Matthias, 1940 : *Volksmusik der Rumänien aus der Bukowina, Band I. Liebeslieder*, Würzburg.
Frecile, Nice, 1987 : *Vokalni muzički folclor srba i Rumuna u Vojvodini. Komparativna proncavanja*, Novisad.
Galko, Ladislav, František Poloczek, 1969 : *Systematik der formenbildenden Elemente der slowakischen Volkslieder* ; în volumul „Metohden der Klassifikation von Volksliedweisen“, Bratislava.
Georgescu, Corneliu Dan 1984 : *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*, București.
Georgescu, Corneliu Dan 1987 : *Repertoriul pastoral. Semnale de bucium. Tipologie muzicală și corpus de melodii*, București.
Georgescu, Lucilia, 1974 : *Repertoriul tineretului din satele de pe valea inferioară a Crișului Negru* ; în volumul „Zilele folclorului bihorean. Ediția a III-a“, Oradea.
Guțu, Gheorghe, 1983 : *Dicționar latin-român*, București.
Hood, Mantle, 1971 : *The Ethnomusicologist*, Los Angeles.

https://biblioteca-digitala.ro

Hoschowskyj, Wolodymyr, 1969 : *Die Aufbauprinzipen des Elementarkatalogs der rhythmischen Versstrukturen ;* în volumul „Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen", Bratislava.
Iştoc, Lucia, Gheorghe Petrescu, 1978 : *Cîntecul propriu zis ;* în volumul „Marisia VIII. Studii şi materiale (arheologie, istorie, etnografie)", Tîrgu Mureş.
Iştoc, Lucia, Gheorghe Petrescu, 1978 : *Folclorul văii Gurghiului ;* în volumul „Marisia VIII. Studii şi materiale (arheologie, istorie, etnografie)", Tîrgu Mureş.
Jakobson, Roman, 1969 : *Essais de linguistique générale,* Paris.
Járdányi, Pál, 1969 : *Die neue Ordnung der ungarischen Volkslieder ;* în volumul „Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen", Bratislava.
Jesser, Barbara, 1987 : *Rechnergestütze Melodieanalyse — Sackgasse oder Inspiration für die Volsliedforschung ? Erprobung automatisch erzeugter Analysekriterien an den Liedern einer Melodiedatenbank ;* Vortrag für die Jahrestagung des A.M.P.F., 1987.
Jurjovan, Trandafir, 1983 : *Folclor muzical românesc din Ovcea,* Ovcea.
Kahane, Mariana, 1966 : *Un aspect al legăturii dintre text şi melodie în cîntecul popular românesc ; în* „Revista de etnografie şi folclor", 11, nr. 2.
Kahane, Mariana, 1974 : *Folclorul muzical din zona Crişului Negru. Muzica vocală ;* în volumul „Zilele folclorului bihorean. Ediţia a IV-a", Oradea.
Kahane, Mariana, Lucilia Georghescu, 1988 : *Cîntecul zorilor şi bradului (Tipologie muzicală),* Bucureşti.
Karpeles, Maud, 1968 : *The Distinction between Folk and Popular Music ;* în „Journal of the International Folk Music Council", XX.
Kiriac, Dimitrie Georgescu, 1960 : *Cîntece populare româneşti,* Bucureşti.
Kvetova, Radana, 1969 : *Die neue Ordnung der tschechischen Volkslieder von Standpunkt der Melodie-Inzipite ;* în volumul „Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen", Bratislava.
Lighezan, Nicolae, 1959 : *Folclor muzical bănăţean,* Bucureşti.
Lamas, Dulce Martins, 1955 : *Folk Music and Popular Music in Brasil ;* in „International Folk Music Journal", VII.
Markl, Jaroslav, 1969 : *Zu einen Fragen des folkloristischen Musik-Katalogs ;* în volumul „Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen", Bratislava.
Medan, Virgil, 1982 : *Cîntece de joc,* Cluj-Napoca.
Mendosa, Vincente, 1955 : *The Frontiers between 'Popular' and 'Folk' ;* în „International Folk Music Journal", VII.
Merriam, Alan P., 1968 : *The Anthropology of Music,* Northwestern University Press.
Mîrza, Traian, 1965 : *Observaţii privind geneza cîntecului propriu zis ;* în „Lucrări de muzicologie", I, Cluj.
Mîrza, Traian, 1968 : *101 cîntece şi melodii de joc de pe Crişuri,* Oradea.
Mîrza, Traian, 1968 : *Cîteva date şi observaţii privind folclorul muzical bihorean ;* în volumul „Zilele folclorului bihorean", Oradea.
Mîrza, Traian, 1971 : *Cîntece de cătănie din Bihor, o specie distinctă a liricii ocazionale ;* în volumul „Lucrări de muzicologie", VI, Cluj.
Mîrza, Traian, 1974 : *Folclor muzical din Bihor,* Bucureşti.
Mîrza, Traian, Ileana Szenik, Gheorghe Petrescu, Zamfir Dejeu, Mircea Bejinariu, 1978 : *Folclor muzical din zona Huedin,* Cluj-Napoca.
Moldoveanu, Elisabeta, 1972 : *Folclor muzical din Buzău,* Bucureşti.
Moldoveanu, Elisabeta, 1980 : *Folclor muzical din Scorniceşti,* Bucureşti.
Nettl, Bruno, 1984 : *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts,* University of Illinois Press.
Nicola, Ioan R., 1973 : *Folclor muzical din Ţara Moţilor,* Alba Iulia.
Nicola, Ioan R., 1987 : *Folclor muzical din Mărginimea Sibiului,* Bucureşti.
Nicola, Ioan R., Traian Mîrza, Ileana Szenik, 1963 : *Curs de folclor muzical. Partea I,* Cluj.
Nicola, Ioan R. şi Traian Mîrza, 1958 : *Colecţie de cîntece populare. Anexă la cursul de folclor,* Cluj.
Nicolescu, Vasile D., Constantin Gh. Prichici, 1963 : *Cîntece şi jocuri populare din Moldova,* Bucureşti.
Oprea, Gheorghe, Larisa Agapie, 1983 : *Folclor muzical românesc,* Bucureşti.

Petrovici, Emil, 1966 : *Atlasul lingvistic român. Partea II, volumul V*, **București.**
Pop, Mihai, 1969 : *Corpusul folclorului românesc ;* în „Revista de etnografie și folclor", 14, nr. 3.
Popa, Steluța, 1980 : *Obiceiuri de iarnă. Folclor muzical din repertoriul copiilor. Tipologie muzicală. Colecție de cîntece*, București.
Rajeczky, Benjamin, 1969 : *Die Melodieordnung der Monumenta Monodica Medii Aevi I ;* în volumul „Methoden der Klassifikation von Volsliedweisen", Bratislava.
Rădulescu, Speranța, 1984 : *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, București.
Rădulescu, Speranța, 1987 : *Relația muzică-text în cîntecul contemporan. Note preliminare ;* în „Anuarul I.C.E.D.", seria A, nr. 6—7.
Riegler, Dinu Emil, 1940 : *Das Rumänische Volkslied*, Berlin.
Schaffrath, Helmuth, 1988 : *How to retrieve one-part Melodies and their Variants. Ideas and Strategies for Computer-aided Analysis at Essen, F.R.G. ;* contribution to the Lancaster „Computers in Music Research conference".
Schaffrath, Helmuth, 1988 : *Relations between Performance, Notation, Transcription, Encoding and Analysis ;* contribution to the meeting of the I.C.T.M. Study Group on Computer aided Research, Edinburg University, 1988.
Sulițeanu, Ghizela, 1986 : *Cîntecul de leagăn*, București.
Suppan, Wolfgang, 1969 : *Das Deutsche Volksliedarchiv und die Katalogisierung von Volksweisen ;* în volumul „Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen", Bratislava.
Szenik, Ileana, Lucia Istoc, 1987 : *Proiect de clasificare a melodiilor populare vocale ;* în „Anuarul de folclor", V—VII, Cluj-Napoca.
Ursu, Nicolae, 1939 : *Contribuțiuni muzicale la monografia comunei Sîrbova*, Timișoara.
Ursu, Nicolae, 1958 : *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului (Banat)*, București.
Ursu, Nicolae, 1983 : *Folclor muzical din Banat și Transilvania*, București.
Vega, Carlos, 1966 : *Mesomusic : an Essay on the Music of the Masses ;* în revista „Ethnomusicology", X, no. 1.
Vetterl, Karel, Jaromir Gelner, 1969 : *Die Melodieordnung auf der Basis der metrorhythmischen Formgestaltung ;* în volumul „Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen", Bratislava.
Vicol, Adrian, 1972 : *Aspecte ale relațiilor text-melodie în cîntecele epice românești ;* în „Revista de etnografie și folclor", 17, nr. 2.
Wiora, Walter, 1969 : *Zur Methode der vergleichenden Melodieforschung ;* în volumul „Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen", Bratislava.
Vulpescu, Mihail, 1930 : *Cîntece populare românești. O nuntă păgînă în comuna Lupșanii*, tiparul Oltenia.
Zamfir, Constantin, Victoria Dosios, Elisabeta Moldoveanu, 1958 : *132 cîntece și jocuri din Năsăud*, București.
Zumthor, Paul : *Încercare de poetică medievală*, București.
* * * 1968 : *Ethnologie générale*, sous la direction de Jean Poirier, Paris.
* * * 1969 : *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen ;* wissenschaftliche Redaktion : Oskar Elschek unter Mitarbeit von Doris Stockmann, Bratislava.
* * * 1970 : *Dictionnaire de la musique*, I ; sous la direction de Marc Honneger, Strassbourg.
* * * 1987 : *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale ;* ouvrage collectif éditeur Bernard Lortat-Jacob, Selaf-Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

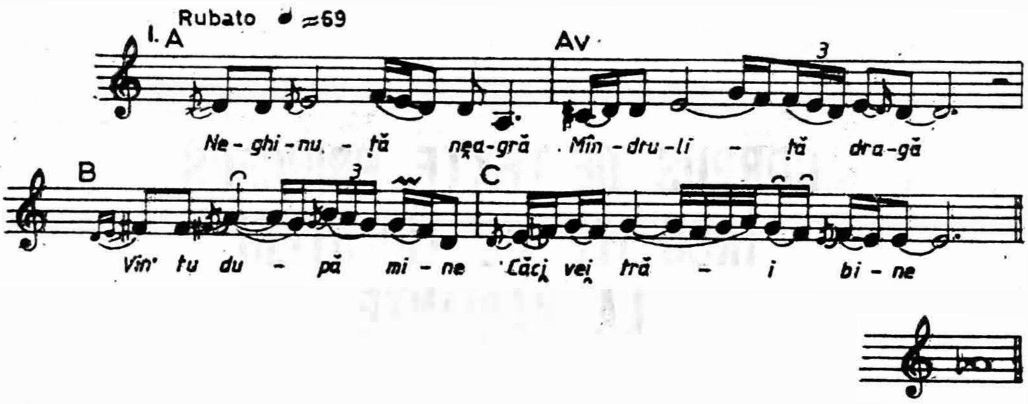
CORPUS DE TEXTE PRINCEPS ÎNSOȚITE DE TRIMITERI LA VARIANTE

https://biblioteca-digitala.ro

1. NEGHINUȚĂ NEAGRĂ

culeg. Achim Stoia, 1930
trans. Speranța Rădulescu

fg. 888 b
orig. Mohu — Sibiu
inf. Mărie Nicolae Muțiu, 31 de ani



I. A Neghinuță neagră,
Av Mîndruliță dragă,
B Vin' tu după mine
C Căci vei trăi bine.
(în continuare dictat=)
Decît după tine,
Mai bine m-oi face
Trestie pe lac
Ș-oi trăi cu drag.
Fă-te, mîndro, fă-te,
Că și eu m-oi face
Mică seceruică:
În lac oi întra,
Trestia-oi tăia,
Tu vei fi a mea.
Neghinuță neagră,
Mîndruliță dragă,
Vin tu după mine
Că vii trăi bin'.
Decît după tine,
Mai bine m-oi face
Răchită-nflorită
În pădure-oprită.
Fă-te, mîndro, fă-te,
Că și eu m-oi face
Cinaș toporaș:
N-pădure-oi intra,
Răchit-oi tăia,
Tu vei fi a mea.
Neghinuță neagră,
Mîndruliță dragă,
Vin tu după mine
Că vii trăi bin'.
Decît după tine,
Mai bine m-oi face
O floare domnească.
Fă-te, mîndro, fă-te,
Că și eu m-oi face
Slujitor la domni,
Privitor la flori:
Pe tin' te-oi plivi
Și tot te-oi iubi.

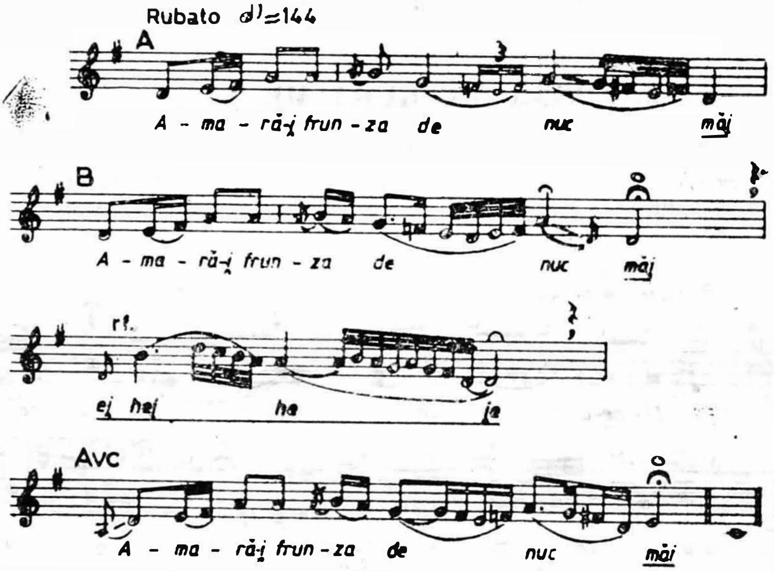
https://biblioteca-digitala.ro

fg. 888 b, Mohu — Sb, 1930, f; *fg*. 2612 b, Buhalniţa — Nt, 1933, f; *fg*. 4924 b, Sebeşel — Ab, 1936, f; *fg*. 5837 a, Rudăria — CS, 1936, b_3; *fg*. 14349 a, Ieud — Mm, 1951, f_3; *mg*. 235 d, Isverna — Mh, 1953, f; *mg*. 1470 I i, Tîrnova — CS, 1958, b_4; *mg*. 1517 V k, Strehaia — Mh, 1958, b; *mg*. 3095 m, Făgăraşul Nou — Tl, 1965, f; *mg*. 3585 II d, Boişoara — Bv, 1968, b_3.
Varia: Bartók, *R.F.M.*, II, p. 492/391 b, Cenadul Mare — Tm, 1913, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 510/410 c, Tăşad — Bh, 1911, f_3.

2. AMARĂ-I FRUNZA DE NUC

culeg. Ovidiu Bîrlea, Emilia Comişel, Adrian Vicol, 1950
trans. Rodica Weiss

fg. 14129 a
orig. Cerişor — Hunedoara
inf. Maria Ticula, Mărioara Poanta şi Cosana Poanta



I. A, A /: Amară-i frunza de nuc, *măi* :/
rf *e* *Hei, heie,*

II. A, A /: Amară-i doru' ce-l duc, *mă* :/
rf *e* *Hei, he*
Avc Amară-i doru' şe-l duc, *mă;*
(în continuare notat după cîntare :)

https://biblioteca-digitala.ro

III. A,A /: Amară-i frunza de fag, *măi* :/
Amară-i doru' şe-l trag;
/: Amară-i frunza de spine, :/
Ei, hai, hei,
Amară-i frunza de spine,
/: Necăjit ca min' nu-i nime', :/
Hai, hei.
/: La şe, Doamne, laş' omu', :/
Ei, Hai, hei
Dacă-i iei tot nărocu'?

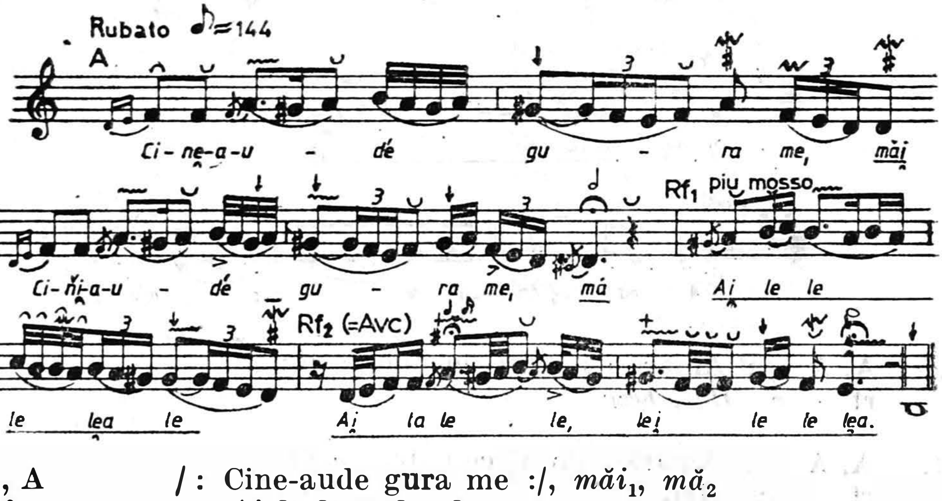
fg. 14129 a, Cerişor — Hd, 1953, gr. f_2; *fg.* 14129 b, Cerişor — Hd, 1953, gr. f_2; *mg.* 1709 z, Cerbăl — Hd, 1960, f; Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 101/87, Almaş-Sălişte — Hd, 1940, gr. f_2; Comişel, *Pădureni*, p. 119/97, Cerbăl — Hd, 1960, f*.
Varia : fg. 1793, Peştenița — Hd, 1933, f_3; Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 101/86, Peştenița — Hd, 1933, f_3*.

* Comişel, *Păeureni*, p. 119/97, Cerbăl — Hd = *mg.* 1709 z; Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 101/86, Peştenița — Hd = *fg.* 1793.

3. CINE-AUDE GURA ME

culeg. Ilarion Cocişiu, 1946
trans. Mariana Kahane

fg. 10189 b
orig. Ruda — Hunedoara
inf. Ileana Toma



I. A, A /: Cine-aude gura me :/, *măi*$_1$, *mă*$_2$
Rf$_1$ *Ai le le le lea le,*
Rf$_2$(=Avc) *Ai la le le lei le lei lea.*

https://biblioteca-digitala.ro

II. A, A *și*$_1$/ : Lasă vinu' și nu-l be, *mă* :/
Rf$_1$ *Dorule, dorule,*
Rf$_2$ *Spunie, une-s mîndrele.*
(în continuare dictat :)
Gura me de șe-i făcută?
Ge vin roșu și ge turtă,
Șini-o prinde di-o sărută
Pînă-i lumea n-o zăuită;
Și șine o sărutat-o
Pînă-i lumea n-o zoitat-o.

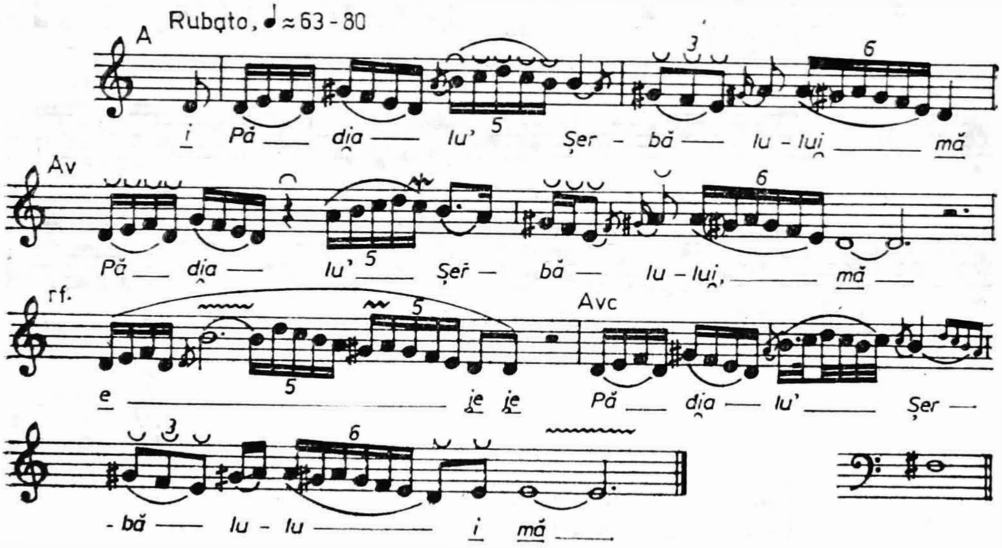
fg. 10177 c, Ruda — Hd, 1946, b; *fg.* 10189 b, Ruda — Hd, 1946, f; *mg.* 4222 I o, Petnic — Cs, 1972, b$_3$; *mg.* 4280 I i, Petnic — CS, 1973, b$_3$; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 141/73 a, Păucinești — Hd, 1913, gr. f$_3$; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 141/73 b, Grădiște — Hd, 1913, gr. f$_3$.
Varia : fg. 14560 a, Bătrîna — Hd, 1954, f$_3$; *D* 635 a, Vintere — Bh, 1936, b; *D* 669 II a, Vintere — Bh, 1936, b; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 136/67 k, Cenadu Mare — Tm, 1913, f$_4$; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 582/517, Borz — Bh, 1914, f$_2$; Comișel, *Pădureni*, p. 118/96, Bătrîna — Hd, 1954, f$_3$*.

* Comișel, *Pădureni*, p. 118/96, Bătrîna — Hd = *fg.* 14560 a.

4. PĂ DIALU' ȘERBĂLULUI

culeg. E. Comișel, M. Kahane, 1952
trans. S. Rădulescu

D 2975 I b (= *mg.* 69 a)
orig. Cerișor — Hunedoara
inf. Nicolae Poanta-Husari, 55 de ani



I. A, Av i_1/ : Pă dialu' Şerbălului, *mă* :/
rf *E, ie, ie,*
Avc Pă dialu' Şerbălului, *mă*

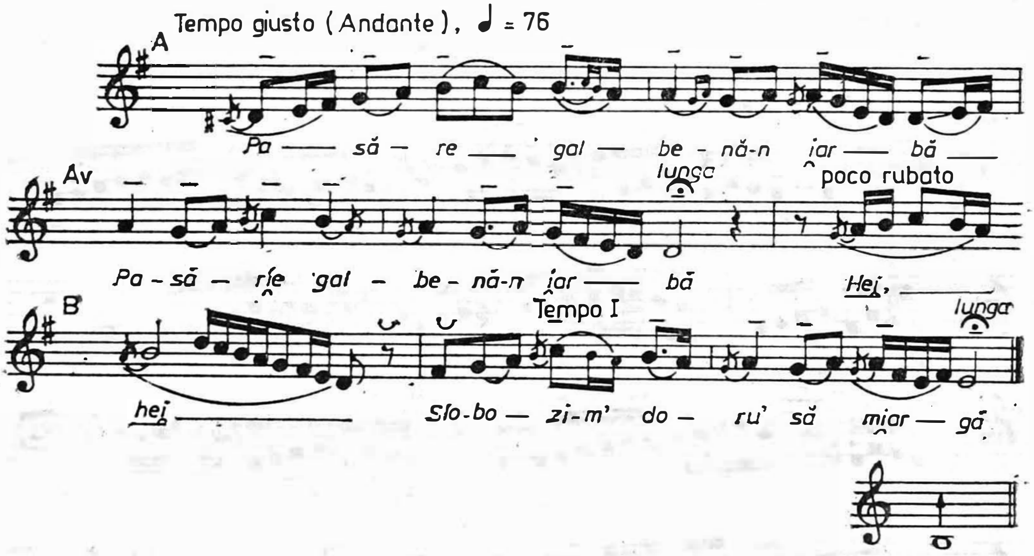
II. A, Av / : Frunza calapărului, *mă* :/
rf *Ie, ie, ie,*
Avc Frunza calapărului, *mă.*

fg. 10258 b, Poienița Tomii — Hd, 1946, f ; *fg.* 14105 a, Cerișor — Hd, 1950 f ; *fg.* 14117, Cerișor — Hd, 1950 ; *fg.* 14158 a, Cerișor — Hd, 1950, gr. f_3 ; *fg.* 14216 b, Lelese — Hd, 1950, f ; *fg.* 14540 b, Cerbăl — Hd, 1954, b ; *D* 2975 I b, Cerișor — Hd, 1959, b ; *mg.* 67 c, Cerișor — Hd, 1951, b ; *mg.* 67 e, Cerișor — Hd, 1951, b_4 ; *mg.* 68 b, Cerișor — Hd, 1951, b_4 ; *mg.* 100 l, Meria — Hd, 1952, f_1 ; *mg.* 114 m, Sohodol — Hd, 1951, gr.f ; *mg.* 115 j, Sohodol — Hd, 1951, f_3 ; *mg.* 1712 c, Cerișor — Hd, 1960, f ; *mg.* 1713 d, Cerișor — Hd, 1960, f.

5. PASĂRE GALBENĂ-N IARBĂ

culeg. I. Cocișiu, 1946
trans. M. Kahane

fg. 10262 b
orig. Feregi — Hunedoara
inf. Treja Bistrean, 50 de ani



I. A Pasăre galbenă-n iarbă,
A Pasărie galbenă-n iarbă,

https://biblioteca-digitala.ro

rf *Hei, hei,*
Avc Slobozî-m' doru' să miargă.

II. A, Av /: Nu-m ţînie doru' oprit, *mă* :/
rf *Hei, hei,*
Avc Şî pă bagia năcăjîtî;
(în continuare dictat :)
Nu-mi ţînia doru legat
Şî pă bagia supărat.
Pă uliţă pîn Sîbii
Mere doru' mieu bolînd.
Dorule, bolîndule,
Nu umbla să te robeşti,
Că pă bagia nu-l găsaşti :
Ieu aiş', bagia-ntr-alt sat,
Mere doru' meu turbat;
Ieu aiş', bagia-n Sîbiu,
Şe mai dor, star-ar pustiu.

fg. 10262 b, Feregi — Hd, 1946, b_3; *fg.* 10266 b Cerbăl — Hd, 1946, f_3; *fg.* 14117, Cerişor — Hd, 1950, b_4; *mg.* 1709 y, Cerbăl — Hd, 1960, f; Comişel, *Pădureni*, p. 93/59, Feregi — Hd, 1946, b_3* ; Comişel, *Pădureni*, p. 94/60, Cerşor — Hd, 1950, b_4* ; Comişel, *Pădureni*, p. 96/64, Cerbăl — Hd, 1960, f* ; Comişel, *Pădureni*, p. 97/66, Cerbăl — Hd, 1946, f_3*. *Varia : fg.* 14217 a, Lelese — Hd, 1950, f_4; *fg.* 14547 b, Cerbăl — Hd, 1954, f_1; *mg.* 1713 r, Ruda — Hd, 1960, f_4; Comişel, *Pădureni*, p. 97/65, Ruda — Hd, 1960, f_4* ; Comişel, *Pădureni*, p. 99/68, Cerbăl — Hd, 1954, f_1* ; Comişel, *Pădureni*, p. 100/69, Lelese — Hd, 1950, f_4*.

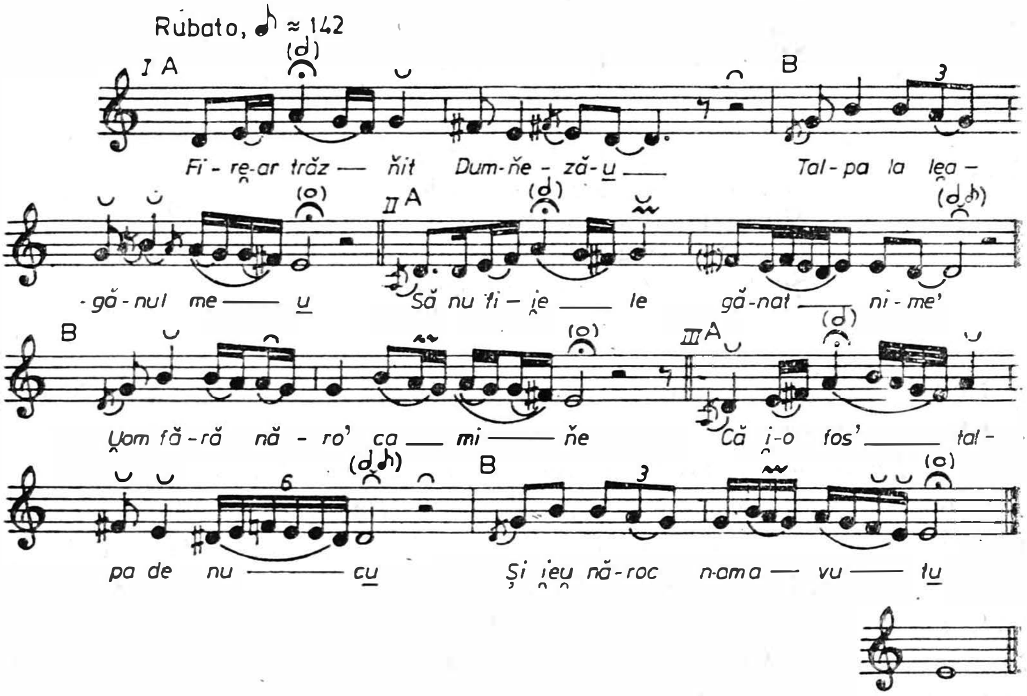
* Comişel, *Pădureni*, p. 93/59, Feregi — Hd = *fg.* 10262 b ; Comişel, *Pădureni*, p. 94/60, Cerişor — Hd = *fg.* 14117 ; Comişel, *Pădureni*, p. 96/64, Cerbăl — Hd = *mg.* 1709 y ; Comişel, *Pădureni*, p. 97/66, Cerbăl — Hd = *fg.* 10266 b ; Comişel, *Pădureni*, p. 97/65, Ruda — Hd = *mg.* 1713 r ; Comişel, *Pădureni*, p. 99/68, Cerbăl — Hd = *fg.* 14547 b ; Comişel, *Pădureni*, p. 100/69, Lelese — Hd = *fg.* 14217 a.

https://biblioteca-digitala.ro

6. FIRE-AR TRĂSNIT DUMNEZĂU

culeg. E. Comișel, R. Weiss, 1950
trans. — (neidentif.)

fg. 14105 b
orig. Cerișor — Hunedoara
inf. Mărioara Poanta



I.	A	Fire-ar trăsnit Dumnez*ău*,	Și i-o fost talpa de salcă,
	B	Talpa la leagănul m*eu*.	Să n-am noroc niciodată.
II.	A	Să nu fie legănat nime'	Maică, rău m-ai legănat,
	B	Uom fără noroc ca mine.	Cu mîna țîță mi-ai dat,
III.	A	Că i-o fos' talpa de nuc*u*	Cugura m-ai blăstămat:
	B	Și ieu năroc n-am avut*u*;	De-oi trăi, să n-am năroc,
		(în continuare dictat:)	De-oi muri, să ard în foc.

fg. 14105 b, Ghelar — Hd, 1952, f; *fg.* 14556 a, Cerbăl — Hd, 1954, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 133/67 d, Podeni — Cj, 1908, gr.f_2.
Varia : fg. 6805 a, Brad — Hd, 1938, f; *mg.* 3865 II h, Pria — Sj, 1970, f_4; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 112/54 a, Luncșoara — Bh, 1912, b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 112/54 b, Luncșoara — Bh, 1912, b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 113/54 c, Feregi — Hd, 1913, gr.f_3; *200c.d.*, p. 155/158, Brad — Hd, 1938, f*.

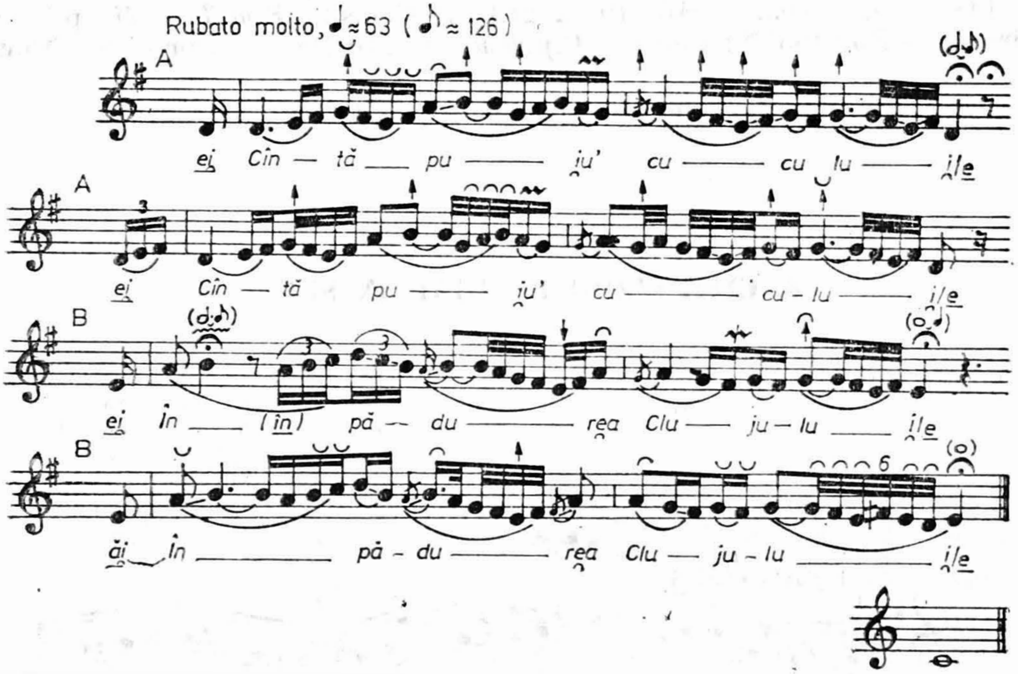
* *200 c.d.*, p. 155/158, Brad — Hd = *fg.* 6805 a.

https://biblioteca-digitala.ro

7. CÎNTĂ PUIU CUCULUI

culeg. Paula Carp, 1937
trans. S. Rădulescu

fg. 5283 b
orig. Galda de Jos — Alba
inf. Anuța Medrea



I. A, A /: *ei* Cîntă puiu' cucului :/
B, B /: *ei* În pădurea Clujului. :/

II. A, A /: *ei* Cucu' cîntă, mierla zîce: :/
(în continuare notat după dictare :)
Nu-z be banii, măi voinice,
Că-i avea o cale lungă,
Ți-i găta banii din pungă.
Mul' mă mustră cucuțu'
Di ce n-am glas ca dînsu'.
Cum să am io glas de cuc,
Că sara plîngîn' mă culc;
Și cum să am glas de om,
Că io sara plîngîn' adorm.
La tăz le-au cîntat cucu',
Numai mie grauăru'
Să mă duc, să-m' las satu';
La tăz le-o cîntat mierla,
Numai mie pupăza
Să mă duc, să-m' las țara.
Cum să-m' laz io țara mea,
Că mă dore inima.

https://biblioteca-digitala.ro

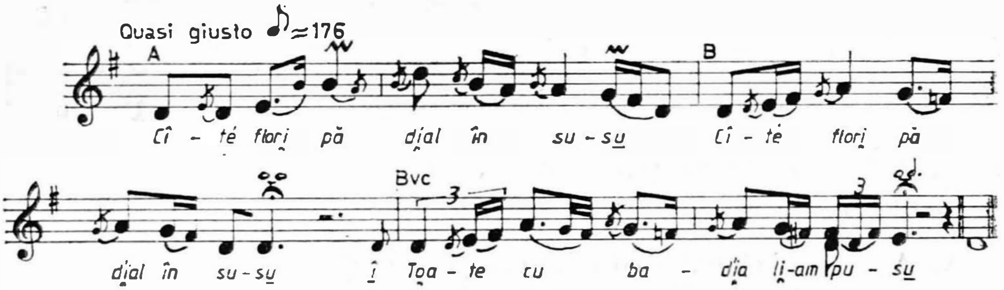
fg. 584, Sîncel — Ab, 1932, f_3; *fg.* 640 b, Sîncel — Ab, 1933, f_3; *fg.* 5283 b, Galda de Jos — Ab, 1937, f; *fg.* 5376 a, Bîrghiş — Sb, 1935; Bartók, *Bihor*, p. 35/47, Hatar — Bh; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 145/79 a, Rogoz — Bh, 1911, gr.f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 146/79 b, Rogoz — Bh, 1911, gr.f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 147/79 c, Grădişte — Hd, 1913, gr.f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 147/79 d, Cerbăl — Hd, 1914, gr.f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 148/79 e, Cerbăl — Hd, 1913, gr.f_{2-3}; Cocişiu, *F.m.Tîrn.M.*, p. 488, Bîrghiş — Sb, 1935* : Cocişiu, *C.p.rom.* p. 110/100, Pelişor — Sb, 1939.

* Cocişiu, *F.m.Tîrn.M.*, p. 488, Bîrghiş — Sb = *fg.* 5376 a.

8. CÎTE FLORI PĂ DIAL ÎN SUS

culeg. I. Cocișiu, 1933
trans. R. Weiss

fg. 1833 b
orig. Meria — Hunedoara
inf. Maria Pătruț, 20 de ani
Floarea Pătruț, 16 ani
Catinca Lupulesc, 21 de ani şi
Maria Bumbeană, 21 de ani



I. A, B /: Cîte flori pă dial în sus*u*, :/
Bvc *î* Toate cu badia le-am pus*u*.

II. A, B, Bvc /: Cîte li-am pus pănă-n sară, :/

III. A, B, Bvc /: Tăte bine să uscară; :/
(în continuare notat după dictare :)
Cîte le-am pus pănă-n prînz,
Tăte bine mi s-au prins.

fg. 1823 b, Lunca Cernii de Jos — Hd, 1933, f_3; *fg.* 1824 b, Lunca Cernii de Jos — Hd, 1933, f_3; *fg.* 1826 b, Lunca Cernii de Jos — Hd, 1933, f; *fg.* 1833 b, Meria — Hd, 1933, gr.f; *fg.* 10177 b, Ruda — Hd, 1946, b; *fg.* 10204 b, Poienița Voinii — Hd, 1946, f_3; *fg.* 10265 b, Cerbăl — Hd, 1946, f; *fg.* 10266 a, Cerbăl — Hd, 1946, gr. f; *fg.* 14101 a, Cerişor — Hd, 1950, f; *fg.* 14103 a, Cerișor — Hd, 1952, f; *fg.* 14104 b, Cerişor — Hd, 1953, f_3; *fg.* 14123 a, Cerişor — Hd, 1954, b_4; *fg.* 14127 b, Cerişor — Hd, 1954, gr.f; *fg.* 14128 a, Cerişor — Hd, 1954, gr.f; *fg.* 14174 b, Cerişor — Hd,

https://biblioteca-digitala.ro

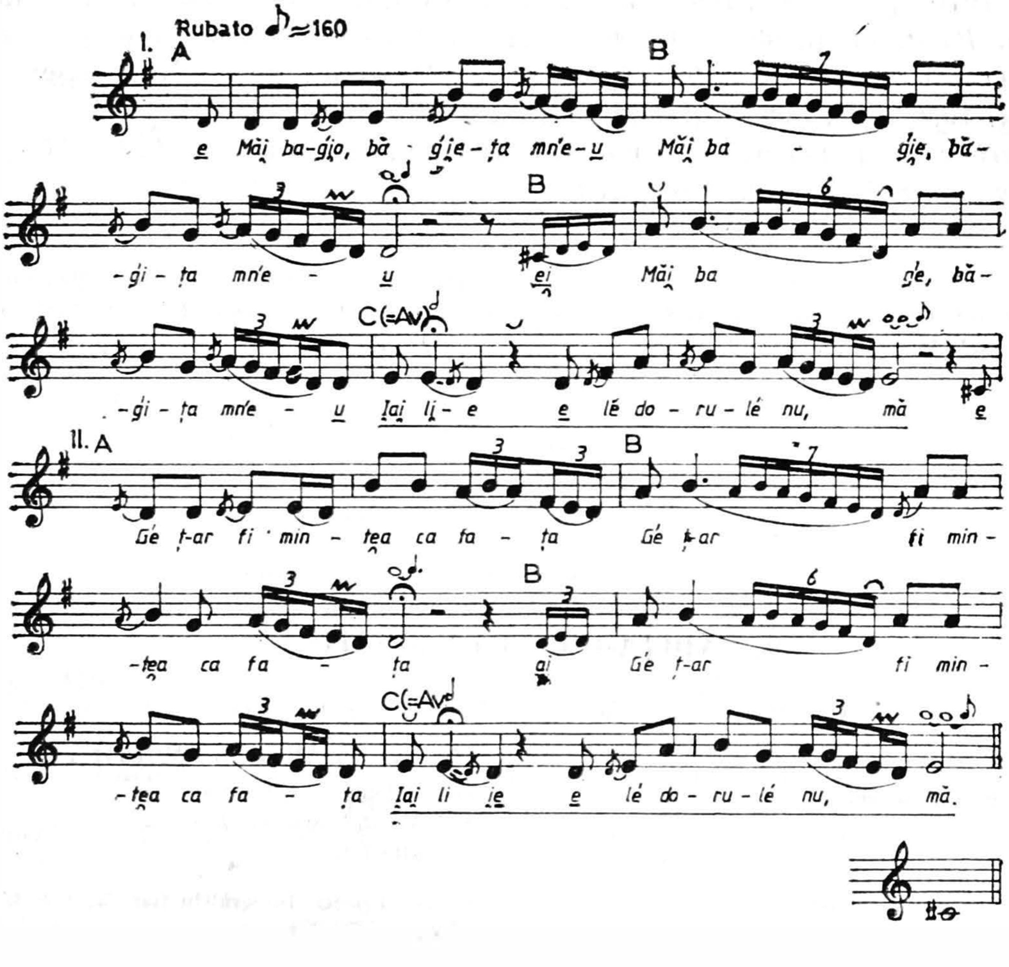
1954, f ; *fg.* 14215 a, Lelese — Hd, 1954, f ; *fg.* 14219 b, Lelese — Hd, 1954, b ; *fg.* 14505 d, Alun — Hd, 1951, b ; *fg.* 14506 b, Alun — Hd, 1951, b ; *fg* 14575 a, Feregi — Hd, 1954, gr.f ; *mg.* 1713 p, Ruda — Hd, 1960, f_4 ; Bartok, *R.F.M.*, II, p. 262/167 Troiaș — Ad, 1917, f_3 ; Cocișiu, *C.p. rom.*, p. 102/88, Meria — Hd, 1935 ; Comișel, *Pădureni*, p. 91/56, Ruda — Hd, 1960, f_4* ; *200 c.d.*, p. 152/154, Cerbăl — Hd, 1946, f*.

* Comișel, *Pădureni*, p. 91/56, Ruda — Hd = *mg.* 1713 p ; *200 c.d.*, p. 152/154, Cerbăl — Hd, = *fg.* 10265 b.

9. MĂ BAGIO, BĂGIEȚA MNEU

culeg. O. Bîrlea, E. Comișel, 1950
trans. R. Weiss și M. Kahane

fg. 14100 b
orig. Cerișor — Hunedoara
inf. Maria Vinca Panciu, 42 de ani și Nica Vinca, 42 de ani



https://biblioteca-digitala.ro

I. A, B, B• e_1, ei_3/ : Măi bagio, băgieţa mneu, :/
Rf *Iai lie li, dorule, nu mă,*

II. A, B, B ai_2/ :Ge ţ-ar fi mintea ca faţa :/
Rf *Iai lie le, dorule, nu mă*
(în continuare dictat :)
Pentru cin' mi-aş da viaţa.
Da-a ta-i minte-i cam aşa;
Io nu-m' dau viaţa mea.

fg. 10016 b, Măgurele — Buc., 1943, f; *fg.* 10183 c, Ghelar — Hd, 1946, f_4; *fg.* 14100 b, Cerişor — Hd, 1952, gr.f—b; *fg.* 14102 b, Cerişor — Hd, 1952, f; *fg.* 14114 b, Cerişor — Hd, 1950, f_3; *fg.* 14123 a, Cerişor — Hd, 1950, b_4; *fg.* 14168 b, Cerişor — Hd, 1954, gr.f; *fg.* 14174 b, Cerişor — Hd, 1951, f_4; *fg.* 14573 c, Feregi — Hd, 1954, f_3; *mg.* 3864 II a, Preuteasa — Sj, 1970, f_4; Comişel, *Pădureni*, p. 92/57, Cerişor — Hd, 1950, f_3*; Comişel, *Pădureni*, p. 93/58, Ghelar — Hd, 1946, f_4*; Comişel, *Pădureni*, p. 101/71, Cerişor — Hd, 1951, f_4*; Comişel, *Pădureni*, p. 102/73, Cerişor — Hd, 1950, b_4*; Comişel, *Pădureni*, p. 103/74, Feregi — Hd, 1954, f_3*. *Varia : fg.* 14099 a, Cerişor — Hd, 1953, gr.f; Bartok, *R.F.M.*, II, p. 229/135, Şoimi — Bh, 1914, gr.f.

* Comişel, *Pădureni*, p. 92/57, Cerişor — Hd = *fg.* 14104 b: Comişel, *Pădureni*, p. 93/58, Ghelar — Hd = *fg.* 10183 c: Comişel, *Pădureni*, p. 101/71, Cerişor—Hd = *fg.* 14174 b; Comişel, *Pădureni*, p. 102/73, Cerişor — Hd = *fg.* 14123 a; Comişel, *Pădureni*, p. 103/74, Feregi — Hd = *fg.* 14573 c.

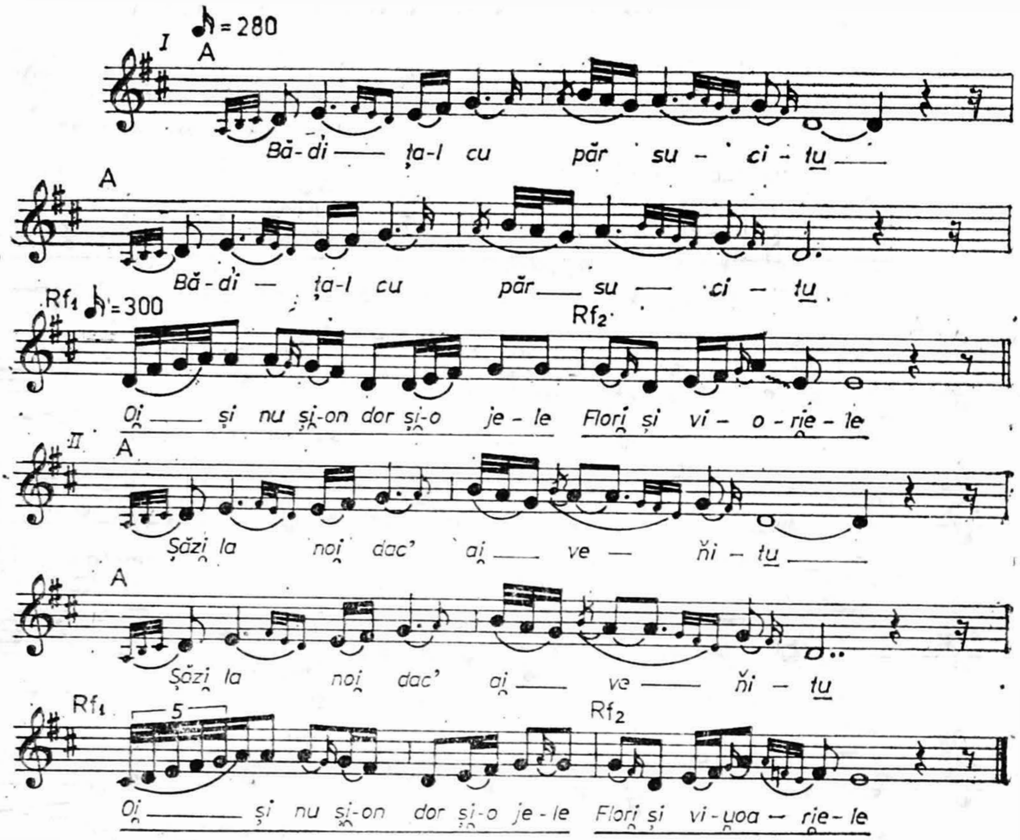
10. BĂDIŢA-L CU PĂR SUCITU

culeg. Bela Bartòk, 1914
trans. B. Bartòk

Bartòk, *R.F.M.*, II, p. [522]/427 a
orig. Ghelar — Hunedoara
inf. Mărie Lăscuţoni Tric, 22 de ani, şi alte fete

* Textul poetic integral în Bartók, *R.F.M.*, III, p. [382]/904

https://biblioteca-digitala.ro



I. A, A /: Bădița-l cu păr sucitu, :/
Rf$_1$ *Oi și nu și-on dor și-o jele,*
Rf$_2$ *Flori și viuoariele,*

II. A, A /: Șăzi la noi dac-ai venitu, :/
Rf$_1$ *Oi și nu și-on dor și-o jele,*
Rf$_2$ *Flori și viuoariele.*
(în continuare notat după dictare sau cîntare :)
Ce șezi pă botă proptit?
Că de cîne ce ești cîne,
Botă-i groasă, nu te ține.
Că de-ai fi on om de-a meu,
Te-ar ține și-on spic de grîu;
Și de-ai fi on om de grabă,
Te-ar ține și-on fir de iarbă.

fg. 14169 a, Cerișor — Hd, 1951, gr.f; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 522/427 a, Ghelar — Hd, 1914, gr. f$_2$; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 522/427 b, Cerbăl — Hd, 1914, gr. f$_2$; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 523/427 c, Cerbăl — Hd, 1913, gr. f; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 523/427 d, Rîu de Mori — Hd, 1913, b$_4$; Comișel, *Pădureni*, p. 116/94, Cerișor — Hd, 1951, gr. f*; Drăgoi, *Monogr. Belinț*, p. 103, Belinț — Tm; Nicola-Mîrza, *Anexă*, p. 31/66, Belinț — Tm*.

* Comișel, *Pădureni*, p. 116/94, Cerișor — Hd = *fg.* 14169 a; Nicola-Mîrza, *Anexă*, p. 31/66, Belinț = Drăgoi, *Monogr. Belinț.*

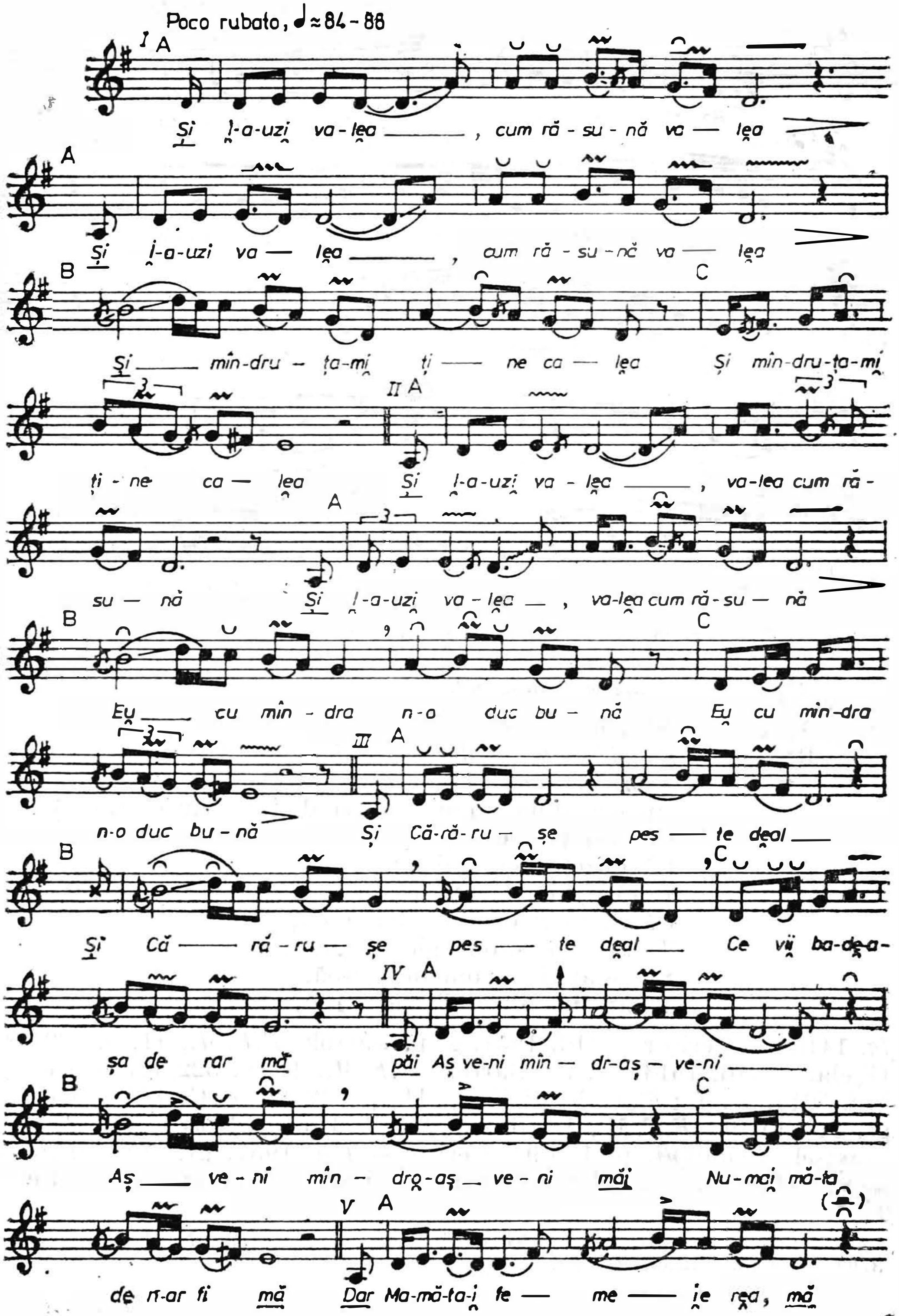
https://biblioteca-digitala.ro

11. I-AUZI VALEA CUM RĂSUNĂ VALEA

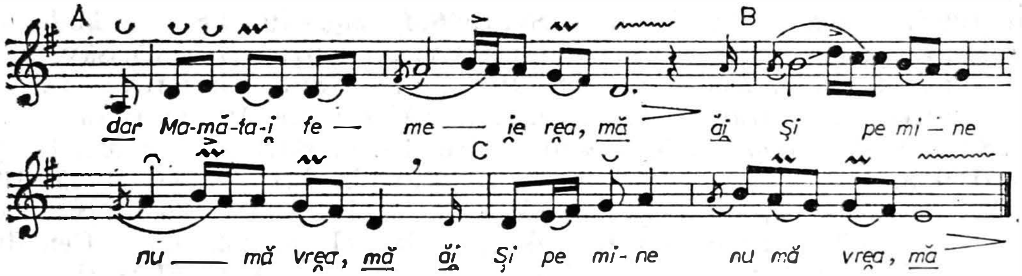
culeg. S. Rădulescu, E. Săndulescu, Eugen Iacobovski980 — *mg.* 5289 I j

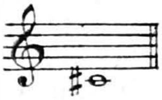
orig. VîlceleBăi — Covas

trans. S. Rădulescu — *inf.* GheorgheBucșa, 53 de ani



https://biblioteca-digitala.ro





I. A, A /: *și* I-auzi valea, cum răsună valea :/
B, C /: Și mîndruța-mi ține calea ; :/

II. A, A /: *și* I-auzi valea, valea cum răsună :/
B, C /: Ieu cu mîndra n-o duc bună. :/

III. A, B /: *și* Cărărușe peste deal :/
C Ce vii, bade,-așa de rar, *mă*?

IV. A, B *păi*$_1$/: Aș veni, mîndr-aș veni :/ *măi*$_2$
C Numai mă-ta de n-ar fi, *mă*.

V. A, B /: *dar* Mamă-ta-i femeie rea, *mă* :/
C *ăi* Și pe mine nu mă vrea, *mă*.

fg. 1407 b, Țagu — BN, 1935, b; *fg*. 2079 b, Corb — Ag, 1936, f_3; *fg*. 3163 b, Mălini — Sv, 1931, f_3; *fg*. 3796, Văsiești — Bc, 1931, b_2; *fg*. 3796 b, Văsiești — Bc, 1931, f_2; *fg*. 4972 c, Vlădești — Vl, 1942, f; *fg*. 6007 b, Borlova — CS, 1936, f_3; *fg*. 7233 a, Butani — Bh, 1939, f_3; *fg*. 7235 c, Butani — Bh, 1939, f_3; *fg*. 8275 *a*, Marga — CS, 1940, b; *fg*. 8408 a, Florești — Sb, 1940, f; *fg*. 8870 b, Boteni — Ag, 1940, f_3; *fg*. 8908 a, Florești — Sb, 1940, f; *fg*. 9506, Dobrosloveni — Ol, 1941, f; *fg*. 10178 c, Ghelari — Hd, 1946, f; *fg*. 11125 a, Bătrîni — Ph, 1950, f; *fg*. 11645 a, Săcel — Mm, 1950, gr. f—b; *fg*. 11659 a, Tăure — BN, 1950, f; *fg*. 12645 a, Fundu Moldovei — Sv, 1928, f_3; *fg*. 14546 a, Cerbăl — Hd, 1956, f; *fg*. 14576 c, Feregi — Hd, 1954, gr. f; *D*. 1034 I a, Izvoarele — Ph, 1939, f; *mg*. 113 s, Sohodol — Hd, 1954, f_2; *mg*. 418 f, Jugur — Ag, 1954, f_2; *mg*. 420 g, Jugur — Ag, 1954, b_3; *mg*. 422 d, Jugur — Ag, 1954, b_3; *mg*. 424 p, Jugur — Ag, 1954, f_2; *mg*. 424 p_1, Jugur — Ag, 1954, f_3; *mg*. 426 i, Jugur — Ag, 1954, b; *mg*. 428 g, Jugur — Ag, 1954, f_4; *mg*. 428 t, Jugur — Ag, 1954, f_4; *mg*. 1177 b, Fundu Moldovei — Sv, 1957, f; *mg*. 1238 f, Otopeni — If, 1958, f_2; *mg*. 1485 k, Boteni —Ag, 1958, f_4; *mg*. 1495 c, Lugoj — Tm, 1958, f; *mg*. 1630 I l, Teiș — Db, 1959, f_3; *mg*. 1631 I d, Teiș — Db, 1959, f_3; *mg*. 1711 a, Cerișor — Hd, 1960, b_3; *mg*. 1851 l, Mocod — BN, 1961, f_2; *mg*. 2665 V h, Drăguș —

https://biblioteca-digitala.ro

Bv, 1964, f_3; *mg.* 3086 g, Putna — Sv, 1966, f_3; *mg.* 4492 l, Salcia Tudor — Br, 1974, b_4; *mg.* 5289 I j, Vîlcele Băi — Cv, 1980, b_4; *F.A.* 1475, Săveni — If, —; *F.A.* 3307, Rudăria — CS, 1936; *F.A.* 7897, Vîrciorova—CS,—, f_3; Andreescu — Drăgoi, *122 m.p.V. Almăjului*, nr. 19, Oravița — CS, 1928; Bartók, *Bihor*, p. 5/8, Sebiș — Bh, 1910; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 250/160 a, Valea Mare — CS, 1917, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 251/160 b, Mănăștur — Ad, 1912, f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 251/160 c, Sînnicolaul Mare — Tm, 1910, b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 252/160 e, Cenadul Mare — Tm, 1913, f_3; Cocișiu, *F.m. Tîrn. M.*, p. 484, Florești — Sb, 1940, f*; Comișel, *Pădureni*, p. 147/136, Cerișor — Hd, 1960, b_3; Culea, *Datini*, II, p. 698, Ardeal; Drăgoi, *Monogr. Belinț*, p. 102/6, Belinț — Tm, 1934; Fira, *C.h.*, p. 37/32, 1916; Friedwagner, *Bukow.*, p. 549/XXXIII, 7, Frătăuții Noi — Sv, 1909, b_4; Kiriac, *C.p.rom.*, p. 84/62, Mustești — Ag, 1914, gr. f—b.

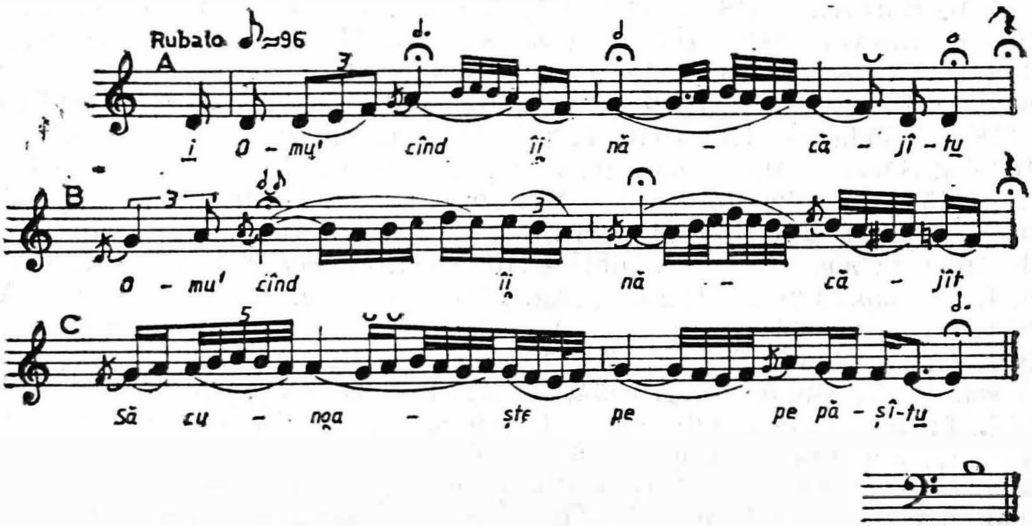
Varia : mg. 3155 R d, Gura Teghii — Bz, 1966, gr. f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 213/125 g, Budureasa — Bh, 1909, f_3; Dejeu, *V. Drăg.*, p. 81.

* Cocișiu, *F.m.Tîrn.M.*, p. 484, Florești — Sb = *fg.* 8408 a

12. OMU' CÎND ÎI NĂCĂJÎT

culeg. I. Cocișiu, 1932
trans. R. Weiss

fg. 494
orig. Arpașu de Sus — Brașov
inf. Pantilimon Pompu, 24 de ani



https://biblioteca-digitala.ro

I. A, B i_1 /: Omu' cînd îi năcăjîtu_1 :/
C Să cunoaşte pă păşît*u*;

II. A, B /: Că i-i pasu maruntăl, :/
C Năcazu-i tot după iel*u*.

III. A, B /: Năcăjîtu-i omu', Doamne,
C Cînd să culcă şî n-adoarme;

IV. A, B /: Da-i mai năcăjît atunci :/
C Cînd îj dă boii pe junci

V. A Şî vacile pe junici*u*,
(în continuare dictat:)
Şî junicile pe cai,
Atuncia ajungi de n-ai.

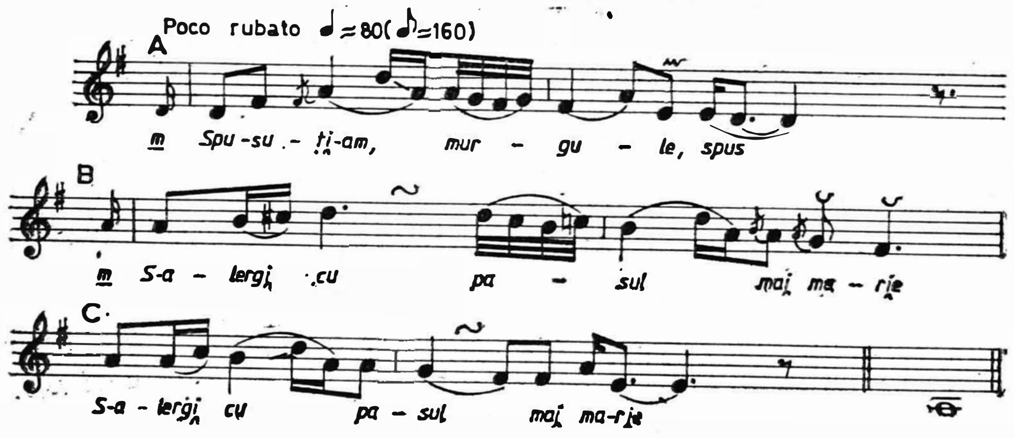
fg. 494, Arpaşu de Sus — Bv, 1932, f; *fg.* 1098 b, Drăguş — Bv, 1929, f_3; *fg.* 8796 a, Jugur — Ag, 1940, f_4; *mg.* 2970 n, Viştea de Jos — Bv, 1962, b_4; *mg.* 4226 I e, Vîrciorog — Bh, 1972, gr.
Varia : D 691 b, Ardeal (sic), 1936—37, b; *200 c.d.*, p. 171/181, Ardeal (sic), 1936—37, b*.

* *200 c.d.*, p. 171/181, Ardeal = *D* 691 b.

13. SPUSU-ŢI-AM, MURGULE, SPUS

culeg. A. Stoia, 1930
trans. S. Rădulescu

fg. 896 d
orig. Răşinari — Sibiu
inf. Paraschiva Sămă, 19 ani



https://biblioteca-digitala.ro

A *m* Spusu-ți-am, murgule, spus,
B, C m_1 /: S-alergi cu pasul mai marie :/
(în continuare notat după dictare:)
S-ajungem în sat cu soare,
C-am o mîndră ca ș-o floare
Și ne face de mîncare:
Ție-ți dă ovăs și fîn,
Și mie scoverzi și vin;
Ție grajdul măturat,
Mie patu-mperinat.
Murgule, murguțule,
Ce te-abați din drum mereu,
Ori ți-i greu trupșorul meu?
Nu mi-i greu trupșorul tău,
Mi-i urît năravul tău:
Pe la cîte crîșme treci,
Pe la toate te oprești
Și pe min' de gard mă legi;
Fîn îmi dai nuielele
Și grăunțe stelele.

fg. 74 b, Văsiești — Bc, 1927, f_3; *fg.* 134, Sîncel — Ab, 1931, b; *fg.* 896 d, Rășinari — Sb, 1930, f_2; *fg.* 2701 a, Runcu — Gj, 1930, f_3; *fg.* 3799 c, Văsiești — Bc, 1931, f_2; *fg.* 5798 a, Clopotiva — Hd, 1935, f_3; *fg.* 9206 a, Băbeni — Vl, 1941, f; *fg.* 10111 b, Măgurele — Buc, 1946, f; *mg.* 3801 R i, Dîlma — Bz, 1970, b_3; *mg.* 4233 II c, Cihei — Bh, 1972, b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 260/166 b, Seleuș — Ad, 1912, f_4; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 261/166 c, Uzdin — Ad (?), 1912, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 279/180, Seleuș — Ad, 1912, f_3; Dejeu, *V. Drăg.*, p. 110/108, Valea Drăganului — Cj, 1973, b_4; Kiriac, *C.p.rom.*, p. 122/115, Văsiești — Bc, 1927, f_3*; Moldoveanu, *F.m. Bz.*, p. 60/41, Lunca Jariștei — Bz, f_3; *200 c.d.*, p. 151/153, Clopotiva — Hd, 1935, f_3.
Varia: *fg.* 2063 c, Nucșoara — Ag, 1936, f_3; *fg.* 8971 a, Jugur — Ag, 1940, f; *F.A.* 3507, Sînmărtinu de Cîmpie — Ms, 1936, gr.f; Nicola, *Mărginimea*, p. 207/180, Gîrbova — Ab, 1964, f_4; *200 c.d.*, p. 173/183, Sînmărtinu de Cîmpie — Ms, 1936, gr.f*.

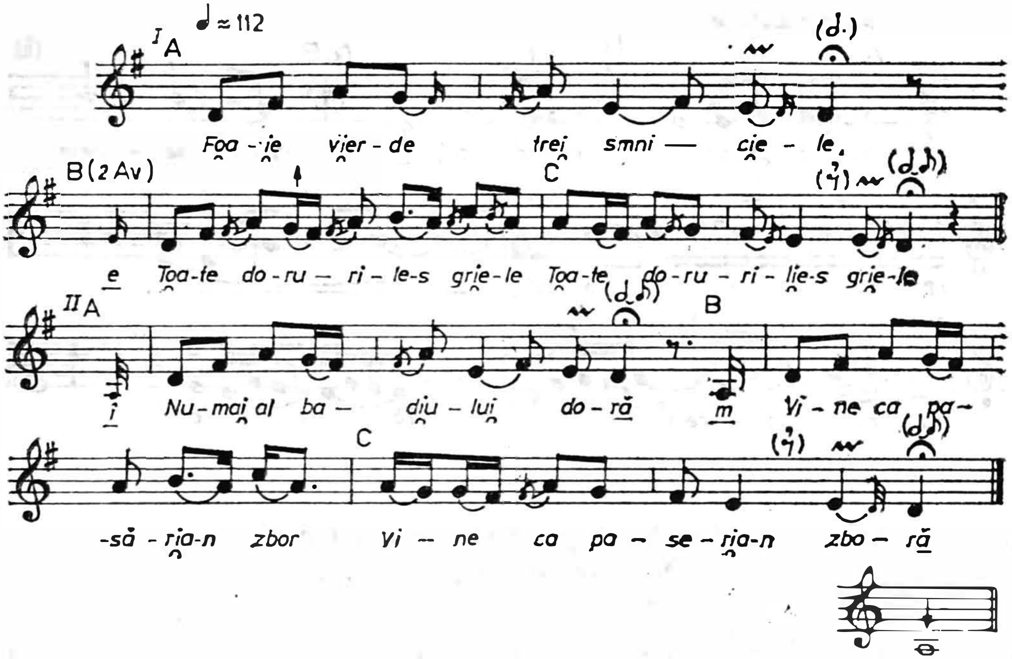
* Kiriac, *C.p.rom.*, p. 122/115, Văsiești — Bc = *fg.* 74 b; *200 c. d.*, p. 173/183, Sînmărtinu de Cîmpie — Ms = *F.A.* 3507.

https://biblioteca-digitala.ro

14. TOATE DORURILE-S GRIELE

culeg. Constantin Brăiloiu, 1933
trans. S. Rădulescu

D 414 II a
orig. Drăguș — Brașov
inf. Zenovia Fogoroș („Vica lui Conșit")



I.	A		Foaie vierde trei smniciele,
	B (=Av),C	e_1 /:	Toate dorurile-s griele ; :/
II.	A		Numai al badiului doră
	B	*m*	Vine ca pasăria-n zbor,
	C		Vine ca paseria-n zboră.

fg. 1091 b, Drăguș — Bv, 1929, f ; 1183 b, Drăguș — Bv, 1932, f ; *D* 414 II a, Drăguș — Bv, 1933, f ; *F.A.* 4990, Retiș — Sb, 1929, b ; Nicola — Mîrza, *Anexă*, p. 20/42, Benești — Bh ; *200 c.d.*, p. 165/172, Retiș — Sb, 1929, b*.
Varia : fg. 1083, Drăguș — Bv, 1929, f.

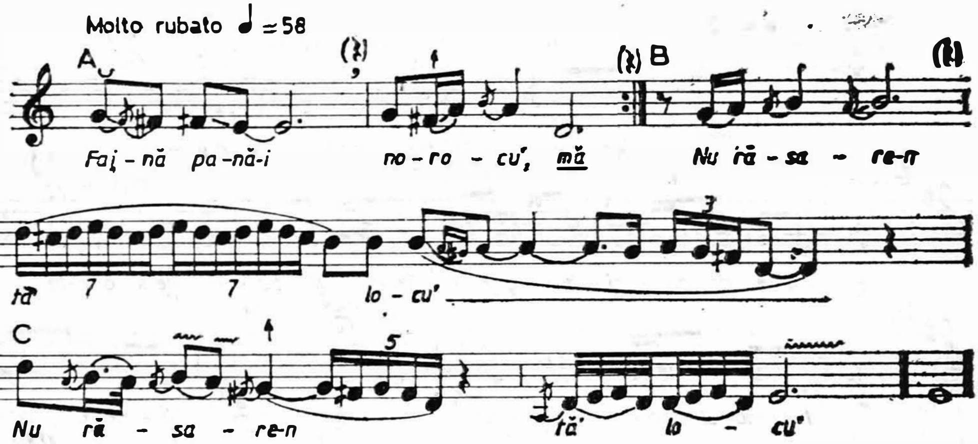
* *200 c.d.*, p. 165/172, Retiș — Sb = *F.A.* 4990

https://biblioteca-digitala.ro

15. FAINĂ PANĂ-I NOROCU'

culeg. Ioan T. Florea, 1949
trans. S. Rădulescu

fg. 10938
orig. Covăsinț — Arad
inf. Măriuță Lingurar, 35 de ani



I. A, A /: Făină pană-i norocu', *mă* :/
B, C /: Nu răsare-n tă' locu'; :/

II. A, A e_1, ai_2 /: Că răsare lîngă drum :/
B, C /: Și nu-l arie omu' bun; :/

III. A, A e_1, ai_2 /: Și răsare lîngă calie :/
B, C /: Și nu-l arie fiecare; :/

IV. A, A ai_2 /: Și răsare lîngă rît*u*, :/
B, C /: Numa' cui i-i rînduit*u*. :/

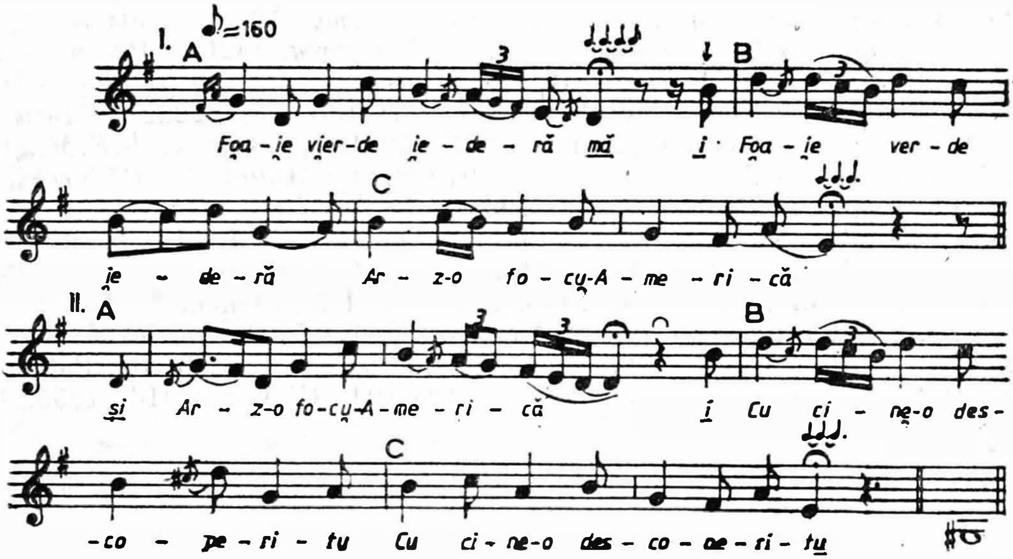
fg. 10938, Covăsinț — Ad, 1949, f; *fg.* 11066 b, Covăsinț — Ad, 1950, f_4; *fg.* 11069 a, Covăsinț — Ad, 1950, f; *mg.* 551 o, Nepos — BN, 1955, f_4; *mg.* 1569 k, Tîrlișua — BN, 1959, b_3; *mg.* 5284 II u, Poarta Sălajului — Sj, 1980, f_3; *mg.* 5285 II h, Poarta Sălajului — Sj, 1980, f_2; *R.E.F.*, II, nr. 1—2 (1957), p. 47, Valea Lupoaicei — Ph, 1950, f.

https://biblioteca-digitala.ro

16. ARZ-O FOCU-AMERICĂ

culeg. C. Brăiloiu, 1929
trans. P. Carp

fg. 1081
orig. Drăguș — Brașov
inf. Rafira Iurcovan, 33 de ani



I.	A, B	i_2 /:	Foaie vierde iederă :/ *mă*[1]
	C		Arz-o focu-Americă,
II.	A	*și*	Arz-o focu-Americă
	B, C	i_1 /:	Cu cine-o descoperit*u*, :/
III.	A, B	/: *e*	Mulț' copii o-nsărăcit*u*, :/
	C		Și nevieste-o-nvăduvit*u*
IV.	A	*n*	Șî nievieste-o-nvăduvit*u*.
	B, C	*șî*$_1$ /:	Copiii-m' stătiau pe vatră :/
V.	A, B	$\breve{a}_1$, $\hat{\imath}_2$ /:	Și-m' strigau : tu, tato, tato! :/
	C		Maică-sa le răspundia :
VI.	A, B	e_1, i_2 /:	Taj, dragă, nu măi strîga, :/
	C		Tato-tu-i-n-America,
VII.	A	*e*	Tată-tu-i-n-America, *mă*.
	B, C	i_1 /:	America-i apă lină, :/
VIII.	A, B	/: *i*	Cin' bia dint-ia să-nstrăină. :/
	C		(*) ieu numai am gustat*u*.

* silabă omisă din cîntare

https://biblioteca-digitala.ro

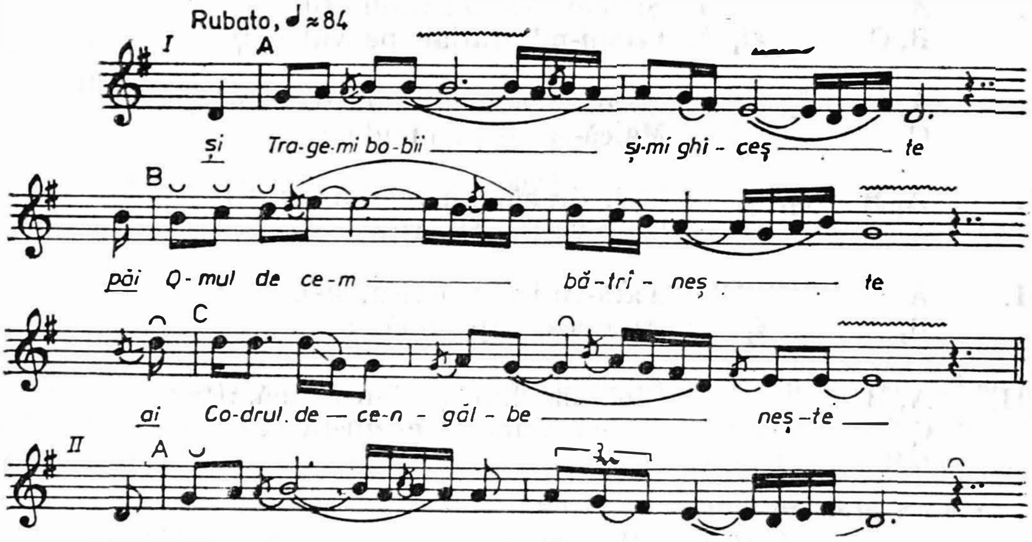
fg. 765 a, Stremț — Ab, 1933, f_3; *fg.* 1081, Drăguș — Bv, 1929, f; *fg,* 1541 c, Dorobanțu — Il, 1936, b_3; *fg.* 1763 b, Lăpugiu de Sus — Hd, 1933, f_2; *fg.* 6537 a, Trestieni — Ph, 1938, f_2; *fg.* 7953 d, Livada — Cj, 1939; *fg.* 8781 b, Jugur — Ag, 1940, f; *fg.* 8979 a, Jugur — Ag, 1940, f_3; *fg.* 10640 b, Hălăucești — Is, 1949, b; *fg.* 11125 b, Bătrîni — Ph, 1950. f; *D* 413 I c, Drăguș — Bv, 1933, f; ; *mg.* 337 e, Vadu Săpat — Bz, 1954, f_3; *mg.* 424 c, Jugur — Ag, 1954, f_2; *mg.* 520 g, Slatina — Ag, 1955, f_3; *mg.* 896 1, Osmancea — Ct, 1956, f_2; *mg.* 1425 f, Puieni — If, 1958, f_3; *mg.* 1437 i, Rebra — BN, 1958, gr.f_2; *mg.* 1630 p, Teiș — Db, 1959, f_3; *mg.* 1737 m, Malu cu Flori — Db, 1960, f_2; *mg.* 2222 c, Mara — Mm, 1962, f_4; *mg.* 5335 I p, Slabi — Bz, 1981, f_4; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 78/31 c, Sînnicolau Mare — Tm, 1910, gr.f_2; Comișel, *Pădureni*, p. 124/105, Lăpugiul de Sus — Hd, 1933, f_2*.
Varia : fg. 5367 a, Paloș — Bv, 1934, f_3* ; *fg.* 11576 a, Ieud — Mm, 1950, b; *fg.* 13463 b, Berbești — Mm, 1947, f; *mg.* 228 1, Buteasa — Mm, 1953, b; *mg.* 230 o, Buteasa — Mm, 1953, gr.f_2; *mg.* 495 g, Ghelar — Hd, 1955, f_3; *F.A.* 2486, Bughea de Jos — Ag, 1938, gr.f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 449/338, Săvîrșin — Ad, 1917, f_2; Cocișiu, *C.p.rom.*, p. 110/102, Paloş — Bv, 1934, f_2* ; Comișel, *Pădureni*, p. 124/104, Ghelar — Hd, 1955, f_3.

* Comișel, *Pădureni*, p. 124/105, Lăpugiu de Sus — Hd = *fg.* 1763 b; Cocișiu, *C.p.rom.*, p. 110/102, Paloș — Bv = *fg.* 5367 a : Comișel, *Pădureni*, p. 124/104, Ghelar — Hd = *mg.* 495 g.

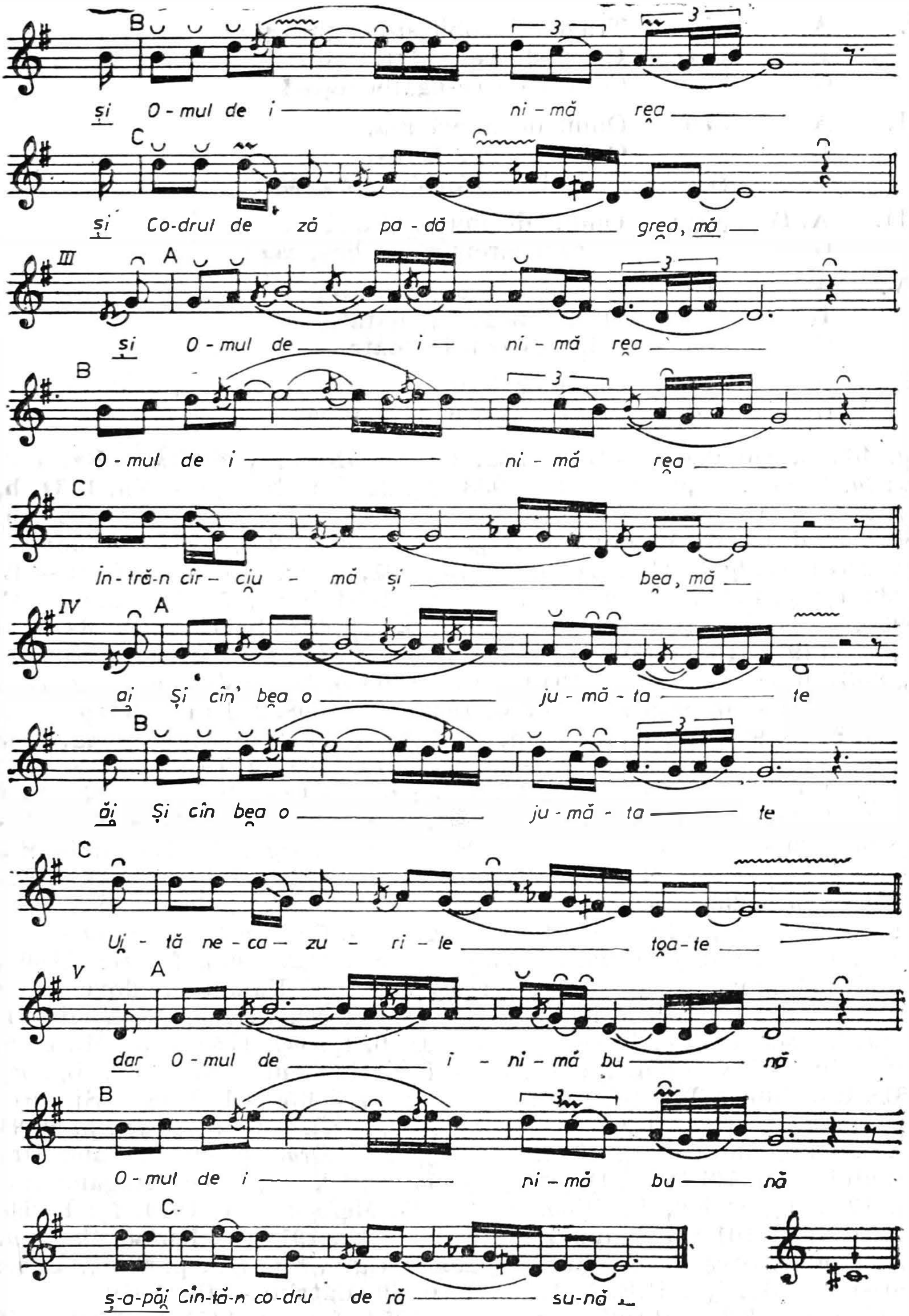
17. TRAGE-MI BOBII ȘI-MI GHICEȘTE

culeg. S. Rădulescu, E. Săndulescu, E. Iacobovski, 1980
trans. S. Rădulescu

mg. 5289 II j
orig. Vîlcele Băi — Covasna
inf. Gheorghe Bucșa, 53 de ani



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

I.	A	*şi*	Trage-mi bobii şi-mi ghiceşte :
	B	*păi*	Omul de ce-mbătrîneşte,
	C	*ai*	Codrul de ce-ngălbeneşte ?
II.	A	*căci*	Omul de inimă rea,
	B	*şi*	Omul de inimă rea,
	C	*şi*	Codrul de zăpadă grea, *mă.*
III.	A, B	*şi*$_1$/ :	Omul de inimă rea :/
	C		Intră n cîrciumă şi bea, *mă* ;
IV.	A	*ai*	Şi cîn' bea o jumătate,
	B	*ăi*	Şi cîn' bea o jumătate,
	C		Uită necazurile toate.
V.	A, B	*dar*$_1$/ :	Omul de inimă bună :/
	C	*ş-apăi*	Cîntă-n codru de răsună.

fg. 462 b, Domneşti — BN, 1932, f_3; *fg.* 618 b, Toderiţa — Bv, 1933, f_2; *fg.* 1763 c, Lăpugiu — Hd, 1933 ; *fg.* 2275 c, Nereju — Vn, 1934, b_3 ; *fg.* 2627 a, Hangu — Nt, 1930, b_2 ; *fg.* 3142 e, Boroaia — Sv, 1928, b_3 ; S*g*. 3532 d, Fundu Moldovei — Sv, 1928, f ; *fg.* 3592 b, Fundu Moldovei — 1 v, 1931, f_3 ; *fg.* 3894 c, Lăloaia — Bc,1931, f_3 ; *fg.* 3951 a, Văsieşti — Bc, 1932, f_3 ; *fg.* 4231 a, Capu Codrului — Sv, 1934, b_3 ; *fg.* 5595 b, Şanţ — BN, b935, f_3 ; *fg.* 5688 a, Şanţ — BN, 1935, b_3 ; *fg.* 6083 b, Aluniş — Ms, 1937, *f* ; *fg.* 7149 a, Homovici — Ph, 1938, b ; *fg.* 7233 b, Butani — Bh, 1939, f_3 ; *g.* 8637 b, Onceşti — Bc, 1940, b ; *fg.* 8705 b, Dragoslavele — Ag, 1940, gr. f ; *fg.* 8951 b, Someşeni — SM, 1940, f_3 ; *fg.* 9850, Dragoslavele — Ag, 1943, f ; *fg.* 9910 a, Arefu — Ag, 1943, f ; *fg.* 9922 b, Arefu — Ag, 1943, b ; *fg.* 11445 c, Bătrîni — Ph, 1950, gr. f_1 ; *fg.* 11647 b, Tăure — BN, 1950, f_3 ; *fg.* 11649 b, Tăure — BN, 1950, b_3 ; *fg.* 11649 c, Tăure — BN, 1950, b_4 ; *fg.* 12647 a, Fundu Moldovei — Sv, 1928, f_3 ; *fg.* 13075 d, Şieuţ — BN, f_3 ; *fg.* 14308 d, Dorna Cîndreni — Sv, 1951, b ; *mg.* 224 i, Buciumi—Mm, 1953, b_3 ; *mg.* 227 f, Buteasa — Mm, 1953, b_3 ; *mg.* 229 d, Buteasa — Mm, 1953, b_3 ; *mg.* 396 e, Bicazul Ardelean — Nt, 1954, f_3 ; *mg.* 512 a, Secături — Ag, 1955, f_3 ; *mg.* 512 f, Secături — Ag, 1955, f_3 ; *mg.* 581 c, Leşu — BN, 1955, f ; *mg.* 681 p, Fundu Moldovei — Sv, 1928 (sic), f_3 ; *mg.* 1160 f, Fundu Moldovei — Sv, 1957, f_4 ; *mg.* 1167 m, Fundu Moldovei — Sv, 1957, f_3 ; *mg.* 1552 d, Puieni — Gr, 1959, f_3 ; *mg.* 1671 e, Făcăieni — Il, 1959, f_2 ; *mg.* 1729 c, Bîrsana — Mm, 1960, f_1 ; *mg.* 1753 V p, Mureşenii Bîrgăului — BN, 1960, f_3 ; *mg.* 3504 I h, Buciumi — Sj, 1968, b_4 ; *mg.* 3818 R d, Lunca Jariştei — Bz, 1970, f_3 ; *mg.* 3865 II k, Pria — Sj, 1970, b_4 ; *mg.* 5289 II j, Vîlcele Băi — Cv, 1980, b_4 ; Dejeu, *V. Drăg.*, p. 99/91, Valea Drăganului — Cj, 1973, b_4 ; Dejeu, *V. Drăg*, p. 99/92, Valea Drăganului — Cj, 1973, b_4 ; Dejeu, *V. Drăg.*, p. 100/93, Valea Drăganului — Cj, 1973, f_3 ; Dejeu, *V. Drăg.*, p. 101/95, Merişor — ?, 1974, f_2 ; Kiriac, *C.p.rom.*, p. 101/88, Cîmpulung Muscel — Ag, 1915, b ; Kiriac, *C.p.rom.*, p. 102/90, Musteşti — Ag, 1912, f ; Moldoveanu, *F.m.Bz.*, p. 67/51, Lunca Jariştei — Bz, f_3* ; R.E.F., II, 1—2, p. 49, Bătrîni — Ph, 1950.

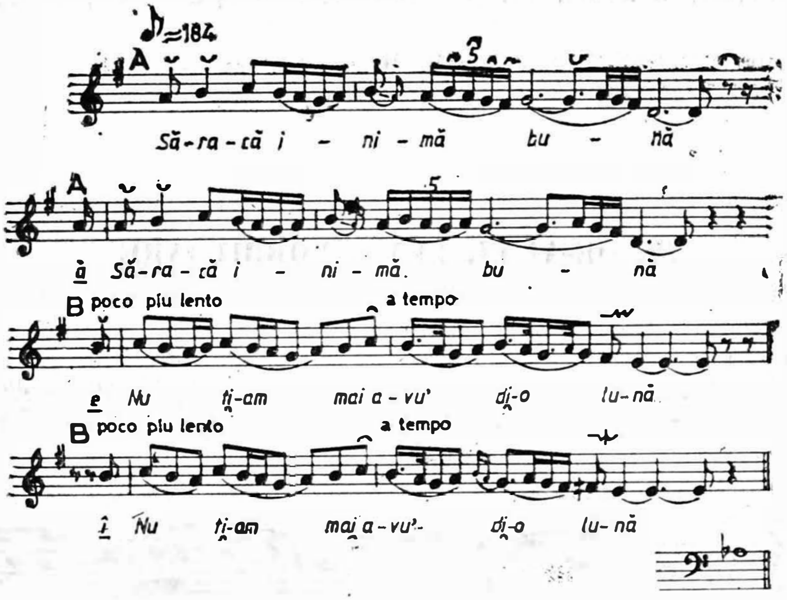
Varia : mg. 397 f, Pîrîul Mare — Nt, 1954, f_3 ; *mg.* 1475 h, Nuci — If, 1958, f_3 ; Moldoveanu, *F.m.Bz*, p. 69/54, Gura Văii — Bz, f_3.

* Moldoveanu, *F.m.Bz*, p. 67/51, Lunca Jariştei — Bz = *mg.* 3818 R d.

18. SĂRACĂ INIMĂ BUNĂ

culeg. I. Cocişiu, 1933
trans. S. Rădulescu

fg. 5177 b
orig. Retiş — Sibiu
inf. Ana Pătru



A, A $ă_2$ /: Săracă inimă bună, :/
B, B e_1, $î_2$ /: Nu ti-am mai avu' di-o lună; :/

II. A, A /: ă Nij di-o lună, nij di-on an*u*, :/
B ă Nici acuma nu te am*u*.

III. A, A /: ă Săracă inimă-ntreagă, :/
B, B /: ă Doru' ti-a făcu' beteagă. :/
(în continuare notat după dictare:)
Inimă supărăcioasă,
Ce ţ-aş da să fii voioasă.
De mni-ai da bunu' lumii,
Cum ţ-am fos' nu ţi-oi mai hi;
De mni-ai da bunu' din ţară,
Cum ţ-am fos' n-oi mai hi iară.
Taci, inimă, -n sînu' mieu,
Să nu te mai ştiu făr' ieu;
Taci, inimă, -n sîn la mine,
Să nu te mai ştie nime';
Hii, inimă, răbdătoare
Ca pămîntu' su' chicioare;
Rabdă, inimă, şi taci
Ca pămîntu' care-l calci.

fg. 893 a, Mohu — Sb, 1930, b; *fg.* 4142, Poiana — Ad, 1936, f_3; *fg.* 5156 b, Retiş — Sb, 1932, f_3; *fg.* 5177 b, Retiş — Sb, 1933, f; *fg.* 9231 a, Copşa

https://biblioteca-digitala.ro

Mică — Sb, 1942, f_4; *D* 389 I b, ? — Ab, 1929, b; *D* 389 II, ? — Ab, 1929, b; *D* 390 II, ? — Ab, 1929, b; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 144/77 a, Luncșoara — Bh, 1912, b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 144/77 b, Luncșoara — Bh, 1913, b_3; Cocișiu, *F.M.Tîrn. M*, p. 487, Copșa Mică — Sb, 1942, f_4*.

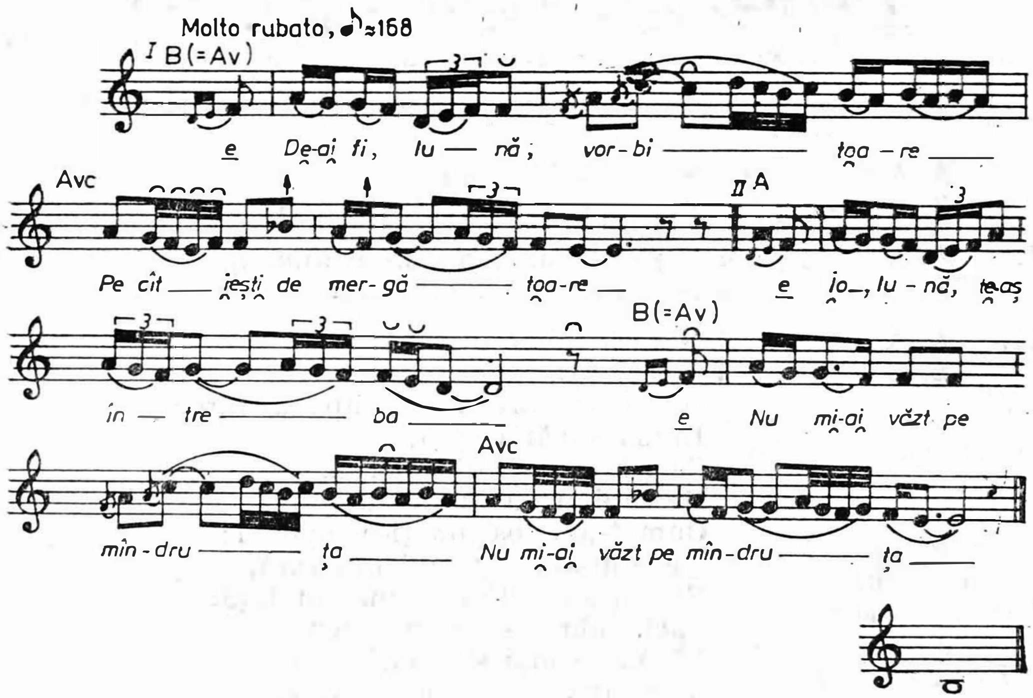
Varia : Bartók, *R.F.M.*, II, p. 415/306, Săvîrșin — Ad, 1917, b_3.

* Cocișiu, *F.m.Tirn.M.*, p. 487, Copșa Mică — Sb = *fg.* 9231 a.

19. DE-AI FI, LUNĂ, VORBITOARE

culeg. A. Stoia, 1930
trans. S. Rădulescu

g. 896 b
forig. Rășinari — Sibiu
inf. Paraschiva Sămău, 19 ani



I. B(= Av) *e* De-ai fi, lună, vorbitoare
Avc Pe cît iești de mergătoare,

II. A *e* Io, lună, te-aș întreba :
B(=Av), Avc e_1 / : Nu mi-ai văzt pe mîndruța ? :/
(în continuare notat după dictare :)
Eu de cînd am răsărit

https://biblioteca-digitala.ro

Multe fete-am întîlnit,
Pe-a ta nu o-am cunoscut.
A mea-i lesne de-a cunoaşte,
Căci ieu mi-o am însemnat
De-a direapta cu bujor,
De-a stînga floare domnească,
Cine-o vede s-o iubească;
Că şi eu cînd o-am văzut
De trei ori m-am cumpănit.

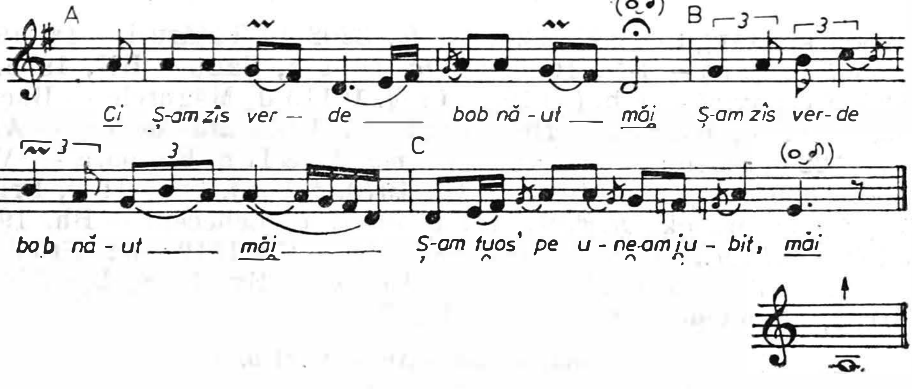
fg. 64 a, Butimanu — If, 1915, b; *fg.* 741 b, Gîrbova de Sus — Ab, 1935, f; *fg.* 761 b, Spini — Ab, 1935, f_3; *fg.* 896 b, Răşinari — Sb, 1930, f_2; *fg.* 1094 a, Drăguş — Bv, 1929, gr. f_2; *fg.* 3916 a, Brusturoasa — Bc, 1931, f_2; *fg.* 5311 b, Vîlcele — Cj, 1937, f; 11 *fg.* 11657 b, Tăure — BN, 1950, f_4; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 92/41 a, Petroşan — Hd (?), 1911, gr. f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 411/302, Feneş — Ab, 1911, gr.b_{2-3}; Kiriac, *C.p.rom.*, p. 66/38, Butimanu — If, 1915, b*; Nicola, *Mărginimea*, p. 175/139, Sibiel — Sb, 1972, f_4.

* Kiriac, *C.p.rom.*, p. 66/38, Butimanu — If = *fg.* 64 a.

20. Ş-AM FUOS' PE UNE-AM IUBIT

culeg. Mihai Pop, Cornelia Tăutu, 1968
trans. C. Tăutu

mg. 3598 II g
orig. Boişoara — Vîlcea
inf. Floarea Grigore, 47 de ani



https://biblioteca-digitala.ro

I.	A, B	ci_1	/: Ș-am zîs verde bob năut, *măi* :/
	C		Ș-am fuos' pe une-am iubit, *măi*
II.	A, B		/: Ș-am găsî' luocu' pîrlit, *măi* :/
III	A, B	$\hat{i}i_1$	/: C-a rămas netăvălit, *măi* :/
	C		Și nesătul de iubit, *măi*.
IV.	A, B		/: Cîn' văzui firu' plîngîn', *măi* :/
	C		Pusăi față la pămîn', *măi*
V.	A, B	$\hat{i}_1$	/: Și mă gîndiem la trecut, *măi* :/
	C		La iubitu' de demul', *măi*
VI.	A, B		/: Că nu l-am mai legumit, *măi* :/
	C		Și l-am da' cui s-a găsît, *măi*.
VII.	A, B		/: Cu tinără, cu bătrîn', *măi* :/
	C		Le-am făcu' tuate de-o mînă, *măi*;
VIII.	A, B	$\hat{i}i_1$	/: Cu urîtă, cu frumoasă, :/ $măi_1$
	C		C-a fo' nuaptea-ntunecuasă, *măi*;
X.	A, B	$\hat{i}_1$	/: Cu româncă, cu țigancă :/ $măi_1$
	C		Dumnezeu ce-o vrea să-m' facă, *măi*.
X.	A, B	$\hat{i}_1$	/: La rai di-o vria să mă triacă, :/ $măi_1$
	C		La iad di-o vrea să mă bage, *mă*
XI.	A, B	$\breve{a}_1$	/: Din partia iubitului, *măi* :/
	C		Io sîn' talpa iadului, *mă*.
XII.	A, B		/: Talpa iadului să fiu, :/ $mă_1$, $măi_2$
	C		Ce-am iubi' numai io știu, *măi*;
XIII.	A, B		/: Ce-a iubi' inima mia, *măi* :/
	C		Să mori și nu poci uita, *măi*;
XIV.	A, B		/: Ce-a iubi' suflietu' mieu, *măi* :/
	C		Puoți muri, nu-m' pare rău, *mă*.
XV.	A, B		/: Și de-oi muri, 'mputrăzăsc, *măi* :/
	C		Dragoste nu mai găses', *măi*;
XVI.	A, B	$\hat{i}_1$	/: Mă duce la mînăstire :/
	C		Și crește pămîn' pe mine.
XVII.	A, B	$\hat{i}_1$	/: Pămîntu-i cu iarbă verde, :/
	C		Trece mîndra, nu mă vede, *măi*;
XVIII.	A, B		/: Pămîntu-i cu rădăcini, *măi* :/
	C		Sînguriel, fără vecini, *măi*.

fg. 2506 a, Hangu — Nt, 1928, b; *fg.* 3202 b, Tătăruși — Is, 1930, b_2; *fg.* 5505 a, Șanț — BN, 1935, f_3; *fg.* 5611 a, Șanț — BN, 1935, f_3; *fg.* 7463 b, Cernavîrf — Mh, (?) 1939, f; *fg.* 10115 d, Măgurele — Buc., 1946, f; *fg.* 14562 b, Bătrîna — Hd, 1951; *D* 731 b, Galda de Jos — Ab, 1937, f; *mg.* 522 g, Slatina — Ag, 1955, f_3; *mg.* 3598 II g, Boișoara — Vl, 1968, b_4; *mg.* 3864 II g, Preuteasa — Sj, 1970, f_3; *mg.* 3865 II v, Pria — Sj, 1970, f_4(?); Bartók, *R.F.M.*, II, p. 86/37 e, Leheceni — Bh, 1909, b_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 87/37 g, Gherla — Cj, 1910, b; Friedwagner, *Bukow.*, p. 329—330/XX 8, Valea Putnei — Sv, 1908, b_3; *200 c.d.*, p. 155/157, Galda de Jos — Ab, 1937, f*.

* *200 c.d.*, p. 155/157, Galda de Jos — Ab = D 731 b.

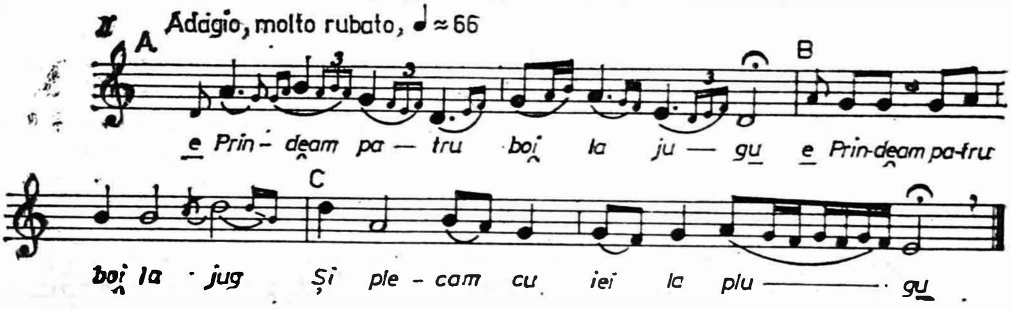
https://biblioteca-digitala.ro

21. CÎND IERAM IEU COPIL MIC

culeg. I. Cocişiu, 1938
trans. I. Cocişiu

Cocişiu, *F.m.Tîrn.M.*, p. 486*
orig. Buia — Sibiu
inf. Ana Păştilă, 47 de ani

* Textul poetic al cîntecului publicat a fost modificat, pentru a fi pus în acord cu înregistrarea.



I.	B, C	e_1 /:	Cînd ieram ieu copil mic*u* :/
II.	A		Prindeam patru boi la jug*u*,
	B		Prindeam patru boi la jug
	C		Şi plecam cu iei la plug*u*
III	A	*e*	Şi-mi aram pînă la prînz*u*
	B, C	e_1 /:	Tot cu lacrămi şi cu plîns*u*; :/

(în continuare notat după dictare :)
Şi-mi aram pîn' la amiaz'
Tot cu lacrămi pe obraz.
Mă uitam din deal în vale,
Venea toanta cu mîncare.
De departe i-am strigat:
Du-te, toanto, c-am mîncat,
Cînd te-am văzt, m-am săturat.
Mă suiam cu plugu-n coastă,
Vedeam mîndra cea frumoasă:
Bun lucru, badeo, la plug,
Mergu-ţi bin' boii la jug?
Fire-ai, mîndro, sănătoasă,
Căci mi-ai dat vorbă frumoasă.
Şi tu, badeo, să trăieşti,
Să poţi să mai mulţămeşti.

fg· 6151 a, Buia — Sb, 1938, f_3; *mg.* 1775 I e, Sibiel — Sb, 1959, b_4; *mg.* 1775 II l, Sibiel — Sb, 1959, gr.f_4; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 95/43 d, Idicel — Ms, 1914, gr. f_{2-3}; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 95/43 e, Urisiul de

https://biblioteca-digitala.ro

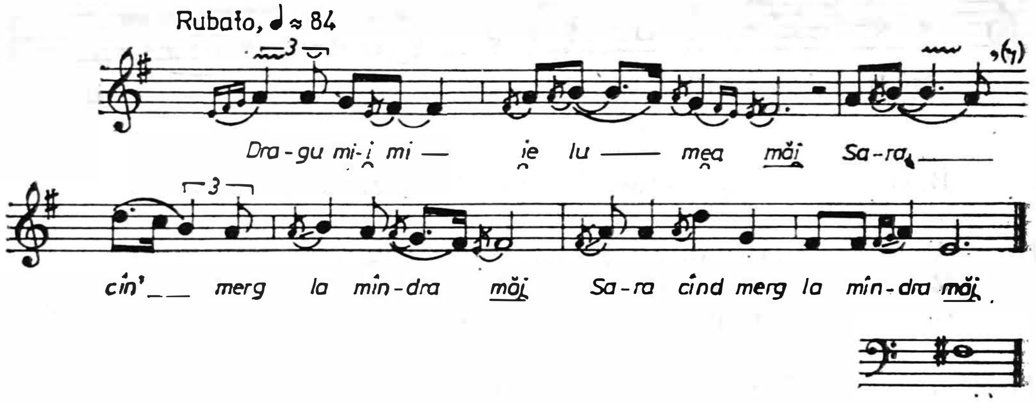
Sus — Ms, 1914, gr. f_{2-3}; Bartók, *R.F.M.*, p. 282/186, Cooc — Cj (?), 1909, f; Cocișiu, *F.m.Tîrn.M.*, p. 486, Buia — Sb, f_3*.

* Cocișiu, *F.m.Tîrn.M.*, p. 486, Buia — Sb = *fg.* 6151 a.

22. DRAGU MI-I MIE LUMEA

culeg. Tiberiu Alexandru, 1936
trans. S. Rădulescu

fg. 4157 b
orig. Sîmbăteni — Arad?
inf. Dumitru Vînăt



I. A Dragu mi-i mie lumea, *măi*
B, C /: Sara cîn' merg la mîndra, *măi.* :/

II. A, B ei_1/: Ieș, mîndră, aișea-n poartă, :/
C Dă vez' duoru' cum mă puartă.
(dictat:)
Ieș' cu furca cu fuior
Și mai tragănă dă duor.
Io, mîndră, ti-oi auzi,
Și la tinie m-oi grăbi,
Cu dulce te-oi săruta
Și acasă oi plieca.
Bată-ce, mîndruțo, bată
Frunza puomului cia lată
Și credința ta dă fată;
Ajungă-ce mîndr-ajungă,
Ajungă-ce-un dor și-un drag,
Să șăz' tuată zîua-n prag,
Cu ața băgată-n ac,
Cu-acu' să nu poț' împunje,
Pînă nu-ndălui a plînje.

https://biblioteca-digitala.ro

fg. 555 a, Vințu de Jos — Ab, 1932, f_3; *fg*. 2515 a, Hangu — Nt, 1929, f_4; *fg*. 4157 b, Sîmbăteni — Ad, 1936, b_3; *fg*. 5246 c, Vama — Sv, 1937, gr. f_{2-3}; *fg*. 5544 a, Șanț — BN, 1935, f_3; *fg*. 6105 a, Ulciug — Sj, 1937, b_3; *fg*. 6551 b, Trestieni — Ph, 1939, f_3; *fg*. 8110 b, Marga — CS, 1939, b; *fg*. 10516 a, Șopotu Vechi — CS, 1949, b; *fg*. 10756 b, Archiud — BN, 1949, gr. f; *fg*. 11710 a, Suplai — BN, 1950, f_2; *fg*. 13089 b, Șieuț — BN, 1929, f_4; *D* 610 a, Caransebeș — CS, 1936, b; *mg*. 99 l, Meria — Hd, 1952; *mg*. 100 b, Meria — Hd, 1952, gr.f_2; *mg*. 549 k, Șanț — BN, 1955, f_3; *mg*. 1188 j, Botoș — Sv, 1957, f_3; *mg*. 1432 c, Leșu — BN, 1958, f_3; *mg*. 1461 II o, Pojorîta — Sv, 1958, f_3; *mg*. 1464 I g, Sadova — Sv, 1958, f_3; *mg*. 1468 II c, Tîrnova — CS, 1969, b_4; *mg*. 1711 r, Cerișor — Hd, 1960, f; *mg*. 1751 b, Prundu Bîrgăului — BN, 1960, f; *mg*. 3473 II g, Mehadica — CS, 1968, b_4; *mg*. 4153 I b, Bozovici — CS, 1972, b_4; *mg*. 4153 I f, Bozovici — CS, 1972, b_4; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 131/66 c, Mănăștur — Ad, 1912, b; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 142/75, Drăgești —Bh, 1911, gr. f_2; Bartók, *R.F.M.* II, p. 267/170 a, Vălcani — Tm, 1912, gr.f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 267/170 b, Igriș — Tm, 1912, b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 268/170 c, Jadani — Tm, 1913, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 268/170 d, Sînnicolaul Mare — Tm, 1910, gr.f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 269/170 e, Sînnicolaul Mare — Tm, 1910, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 353/243 c, Toc — Ad, 1917, b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 431/320 a, Păucinești — Hd, 1913, gr. f_3; Comișel, *Pădureni*, p. 117/95, Cerișor — Hd, 1960, f*; Nicola, *Mărginimea*, p. 215/191, Gîrbova — Ab, 1964, b_4; *200 c.d.*, p. 75/58, Jugur — Ag, 1940, f.

* Comișel, *Pădureni*, p. 117/95, Cerișor — Hd = *mg*. 1711 r.

Varia tipurilor 19 — 22: *fg*. 153 a, Butimanu — If, 1915, b; *fg*. 3171 d, Preutești — Sv, 1930, f; *fg*. 5887 b, Banloc — Tm, 1936; *fg*. 9916 b, Arefu — Ag, 1943, b; *fg*. 10845 b, Hîrsești — Ag, b; *fg*. 11629 a, Ieud — Mm, 1950, gr.f_2; *fg*. 11649 a, Tăure — BN, 1950, f_3; *D* 381 II, Gălădin — Cj, 1929, f; *mg*. 1034 e, Slatina — Ag, 1957, f_3; *mg*. 1456 I i, Pojorîta — Sv, 1958, f_3; *mg*. 1465 k, Sadova — Sv, 1958, f_2; *mg*. 3504 I i, Buciumi — Sj, 1968, b_3; *mg*. 4244 I l, Bozovici — CS, 1972, b_3; Bartók, *Bihor*, p. 68/83, Leheceni — Bh, 1910; Bartók, *R.F.M.*, II, Albac — Ab, 1910, gr. b_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 81/35 b, Albac — Ab, 1910, gr. b_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 81/35 c, Vidra de Mijloc — Ab, 1910, f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 82/35 d, Vidra de Mijloc — Ab, 1910, b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 90/40 a, Urviș — Bh, 1914, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 90/40 b, Dumbrăvița de Codru — Bh, 1914, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, Dumbrăvița de Codru — Bh, 1914, gr.f; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 130/66 b, Uzdin — Tm (?), 1912, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 137/69 b, Urviș — Bh, 1914, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 260/166 a, Ghilad — Tm, 1912, b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 277/178 b, Săvîrșin — Ad, 1917, gr. f; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 278/178 c, Valea Mare — CS, 1917, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 278/179, Feneș — Ab, 1911, b_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 431/320 b, Murani — Tm, 1912, gr.f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 432/320 c, Tolvădia — Tm, 1912, gr.f_2; Comișel, *Pădureni*, p. 129/112, Dobîca — Hd, 1956, gr.f; Dejeu, *V. Drăg.*, p. 111/109, Traniș — Sj, 1974, b_3; Kiriac, *C.p.rom.*, p. 66/38, Butimanu — If, 1915, b*; Kiriac, *C.p.rom.*, p. 105/93, Glodu — Dj, 1916, b.

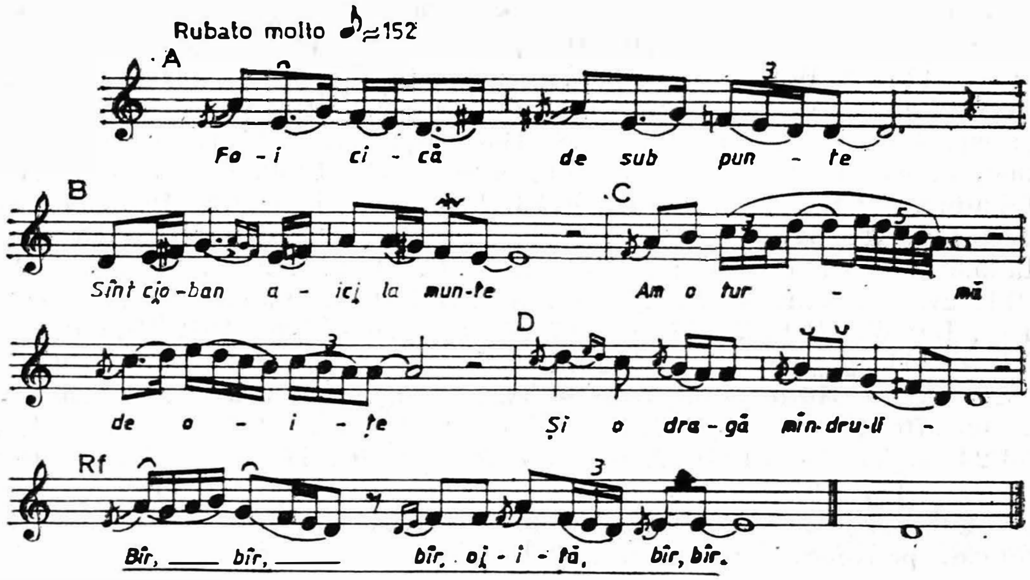
* Kiriac, *C.p.rom.*, p. 66/38, Butimanu — If = *fg*. 153 a.

https://biblioteca-digitala.ro

23. SÎNT CIOBAN AICI LA MUNTE

culeg. A. Stoia, 1930
trans. S. Rădulescu

fg. 884 a
orig. Mohu — Sibiu
inf. Maria Cătană, 18 ani



A Foicică de sub punte,
B Sînt cioban aici, la munte,
C Am o turmă de oiţe
D Şi-o dragă de mîndruliţă,
Rf *Bîr, bîr, bîr oiţă, bîr, bîr.*
(în continuare dictat sau notat după cîntare :)
Cînd răsare mîndru' soare,
Ies cu turma la hotare;
Cînd răsare mîndra lună,
Ies cu turma la păşune,
Bîr bîr bîr oiţă bîr bîr.

Turma paşte pe coline,
Eu gîndesc, mîndro, la tine;
Turma paşte pe fîneţe,
Eu mă strîng cu mîndra-n braţe,
Bîr bîr bîr oiţă bîr bîr.

fg. 884 a, Mohu — Sb, 1930, f_2; *fg.* 1059 b, Drăguş — Bv, 1929, b; *fg.* 13081 a, Ragla — BN, 1929, f_3; *mg.* 542 u, Şanţ — BN, 1955, f_2; *mg.* 1425 a, Puieni — If, 1958, f_3.
Varia : fg. 4567 a, Dobrosloveni — Ol, 1935, b; *mg.* 4233 I d, Haidu — Bh, 1972, f_4; *F.A.* 4987, Retiş — Sb, 1931, f_4; Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 106/95, Retiş — Sb, 1931, f_4*; Friedwagner, *Bukow.*, p. 359/XXI, 15, Frătăuţii Vechi — Sv, 1909, f_2.

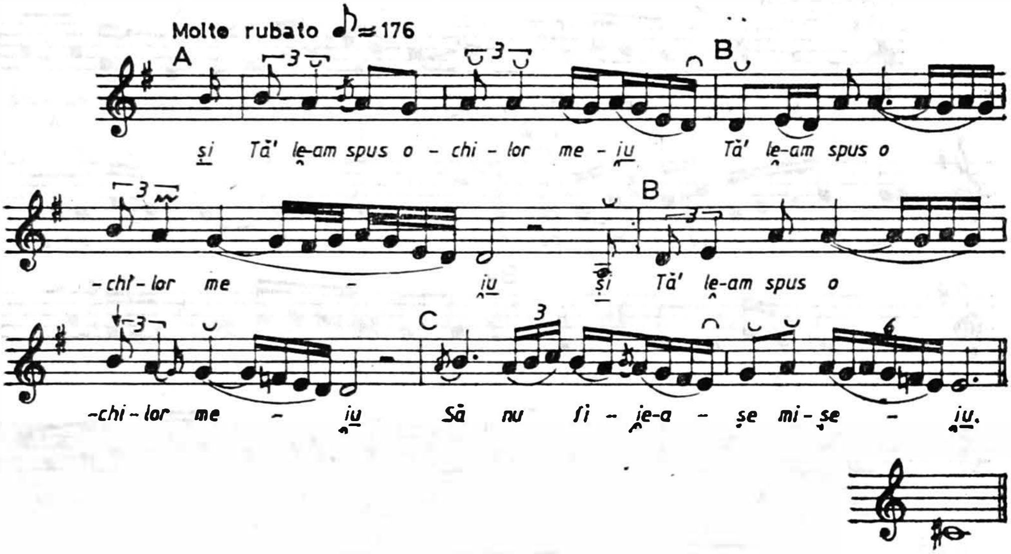
* Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 106/95, Retiş — Sb = *F.A.* 4987.

https://biblioteca-digitala.ro

24. TĂ' LE-AM SPUS OCHILOR MEI

culeg. E. Comişel, M. Kahane, 1950
trans. R. Weiss

fg. 14132 b
orig. Ghelar — Hunedoara
inf. Mărioara Poanta



I. A, B, B $şi_1$ /: Tă' le-am spus ochilor mei*u* :/
C Să nu fie-aşe mişei*u*.

II. A, B /: *şi* Ieu le-am spus, iei nu m-ascultă, :/
B, C i_1/: Tă' după frumos să uită; :/
(notat după cîntare :)
/: *şi* Io vă spun şi n-ascultaţ*u* :/
şi/: Ce vedeţ', voi nu lăsaţ*u* :/

fg. 6037 b, Măru — Cs, 1937, b; *fg.* 10380 a, Petroşniţa — CS, 1949, b; *fg.* 14132 b, Cerişor — Hd, 1950, b; *fg.* 14140 a, Cerişor — Hd, 1950, gr.f_{2-3}; *fg.* 14570 b, Feregi — Hd, 1954, f_3; *mg.* 114 1, Sohodol — Hd, 1951, gr.f; *mg.* 1771 I n, Sibiel — Sb, 1959, f_2.
Varia : mg. 112 a, Cerişor — Hd, 1951, b_4; Comişel, *Pădureni*, p. 100/70, Cerişor — Hd, 1951, b_4*; Mîrza, *F.m. Bihor*, p. 23/231, Groşeni — Ad, 1965, f_4.

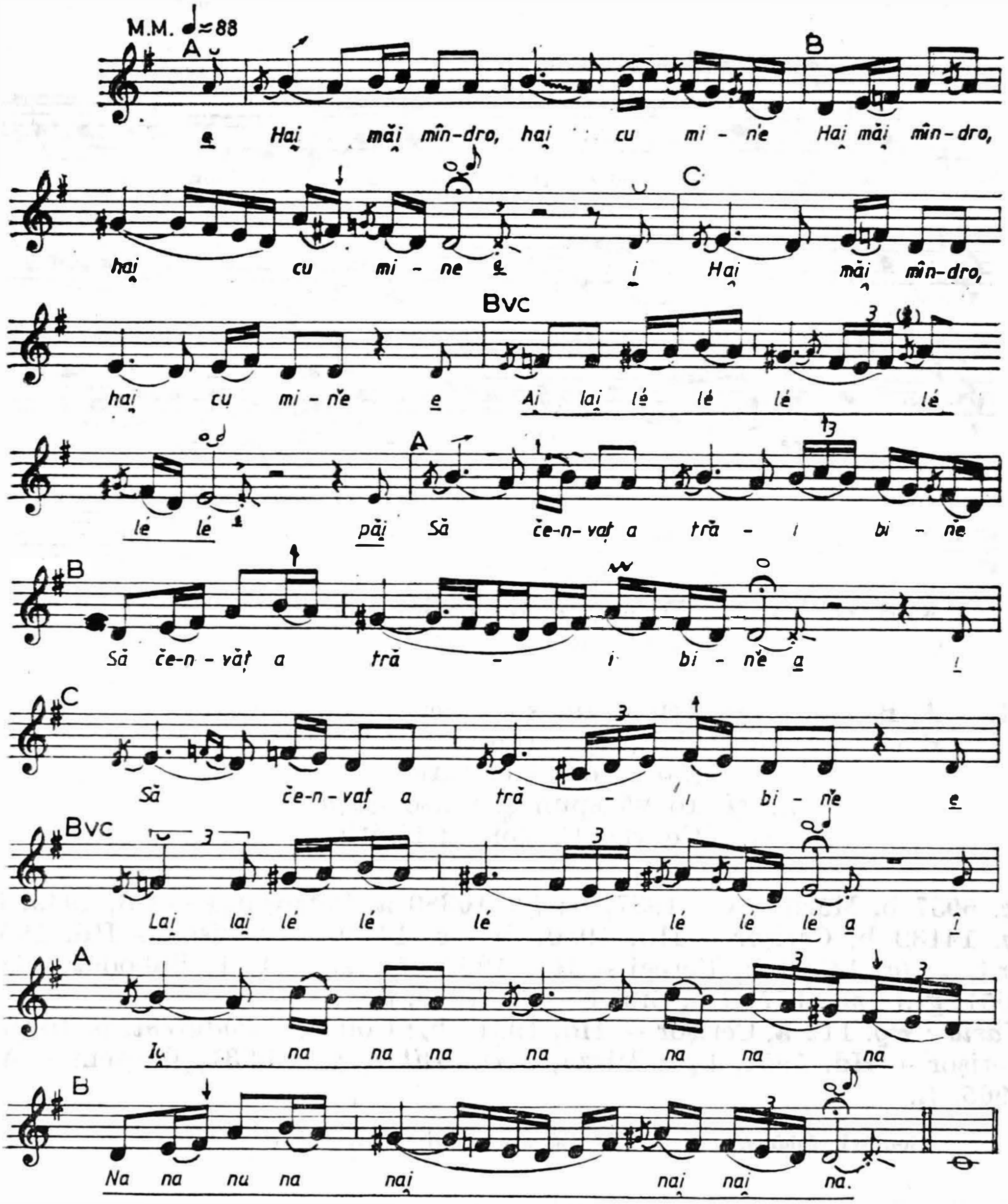
* Comişel, *Pădureni*, p. 100/70, Cerişor — Hd = *mg.* 112 a.

https://biblioteca-digitala.ro

25. HAI MĂI MÎNDRO, HAI CU MINE

culeg. E. Comișel, 1952
trans. neidentificat

fg. 14103 b
orig. Cerișor — Hunedoara
inf. Maria Vinca Panciu, 42 de ani



I. A, B, C i_2 /: Hai măi mîndro, hai cu mine, :/
Bvc *Hai lai le le, le le le le,*

II. A, B, C i_2 /: Să ce-nvăț a trăi bine. :/
Bvc e *Hai lai le le, le le le le,*

III. A î *Ia na na na, na na na na,*
B *Na na na na, nai nai na.*

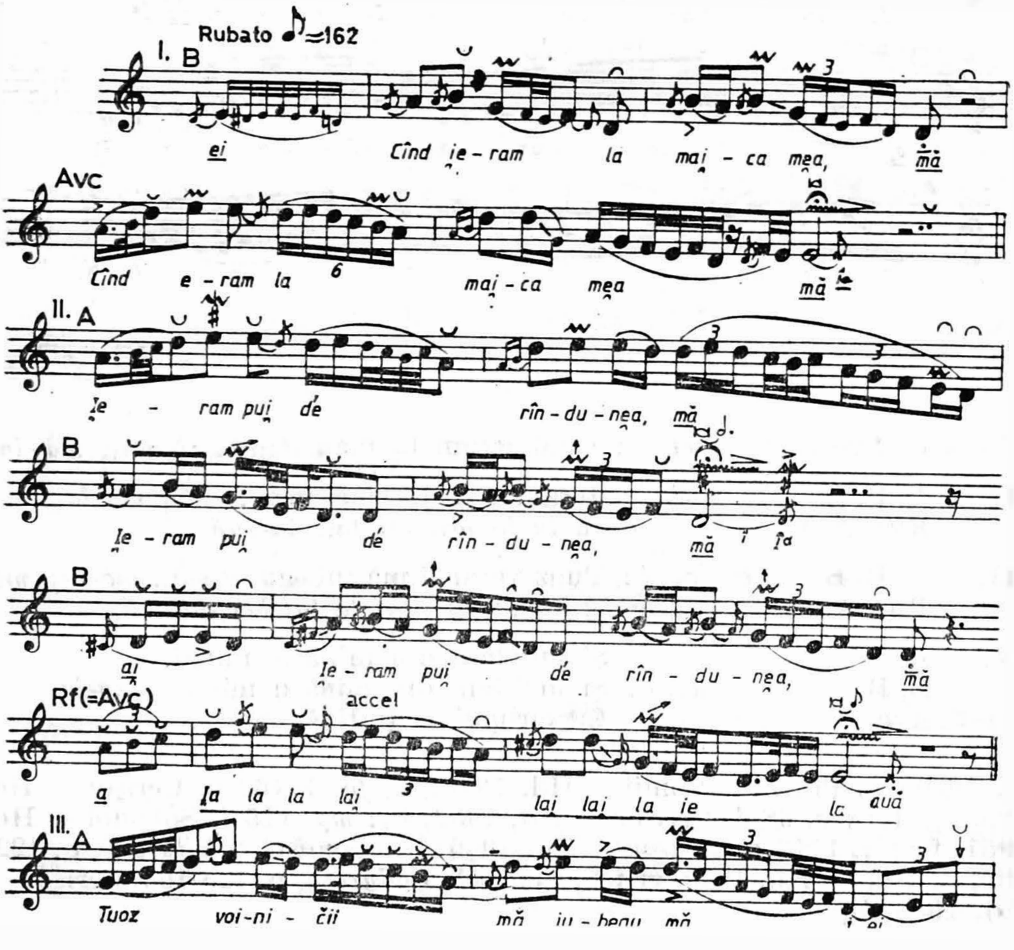
https://biblioteca-digitala.ro

fg. 2012 a, Stăneşti — Ag, 1936; *fg*. 8105 a, Marga — CS, 1938, f; *fg*. 8289 a, Marga — CS, 1940, f; *fg*. 14103 b, Cerişor — Hd, 1952, f; *fg*. 14215 b, Lelese — Hd, 1954, f; *fg*. 14554 a, Cerbăl — Hd, 1954, f; *fg*. 14555 c, Cerbăl — Hd, 1954, b; *D* 418 II b, Jupa — CS, 1935, f; *D* 418 II c, Jupa — CS, 1935, f; *D* 807 b, Jupa — CS, 1938, f; *mg*. 513 c, Nucşoara — Ag, 1955, f; *mg*. 524 1, Slatina — Ag, 1955, f_2; *mg*. 1178 1, Fundu Moldovei — Sv, 1957, b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 459/348 a, Cerbăl — Hd, 1913, f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 460/348 b, Cerbăl — Hd, 1914, gr.f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 460/348 c, Tolvădia — Tm, 1912, gr.f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 461/348 d, Ghelar — Hd, 1914, gr.f_2; Ursu, *V. Almăjului*, p. 133/129, Dalboşeţ — CS, 1939, f_4.

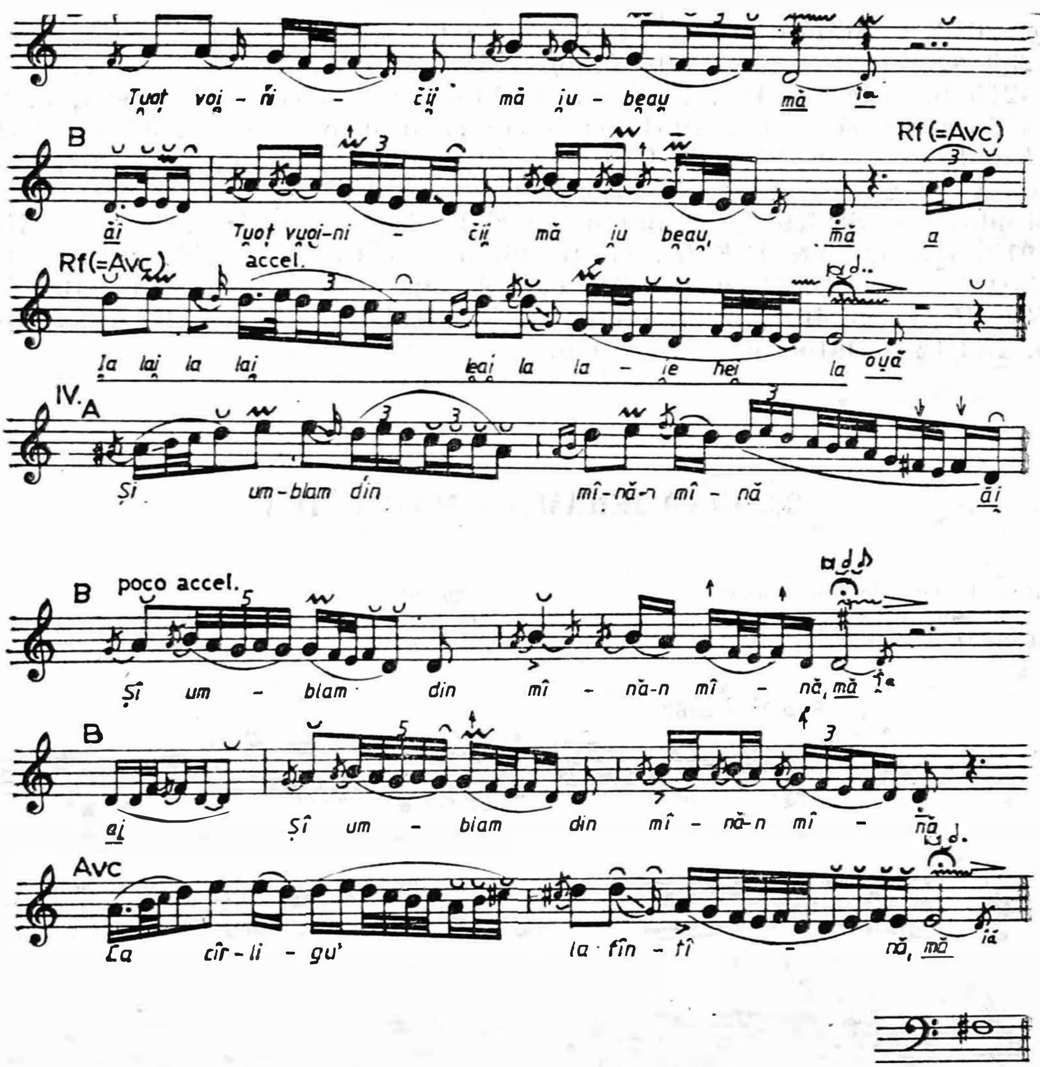
26. CÎND IERAM LA MAICA MEA

culeg. E. Comișel, M. Kahane, 1952
trans. M. Kahane

mg. 68 d
orig. Cerișor — Hunedoara
inf. Nicolae Poanta „Husari", 57 de ani



https://biblioteca-digitala.ro



I.	B, Avc	*ei_1* /:	Cînd ieram la maica mea :/ *$mă_1$, $mă$-$îa_2$*
II.	A, B, B	*ai_3* /:	Ieram pui de rîndunea :/ *$mă_1$ $mă$-$îa_2$, $mă_3$*
	Rf(=Avc)		*a Ia la la lai, lai laie la-ouă.*
III.	A, B, B	*ei_2, $ăi_3$* /:	Tuoz voinicii mă iubeau :/ *$mă_1$, $mă$-$îa_2$, $mă_3$*
	Rf(=Avc)		*a Ia lai la lai, leai la lai hei, la-ouă,*
IV.	A		Și umblam din mînă-n mînăi,
	B, B	*ai_2* /:	Și umblam din mînă-n mînă :/ *uă-$îa_1$*
	Avc		Ca cîrligu' la fîntînă, *mă-îă.*

fg. 10205 a, Poienița Voinii — Hd, 1946, f; *fg.* 14162 a, Cerișor — Hd, 1950, gr.f_1; *mg.* 68 d, Cerișor — Hd, 1952, b_4; *mg.* 115 f, Sohodol — Hd, 1951, f; *mg.* 1713 e, Cerișor — Hd, 1960, b_4; Comișel, *Pădureni*, p. 122/102, Cerișor — Hd, 1950, gr.f_1*; Comișel, *Pădureni*, p. 123/103, Cerișor — Hd, 1960, b_4*.

https://biblioteca-digitala.ro

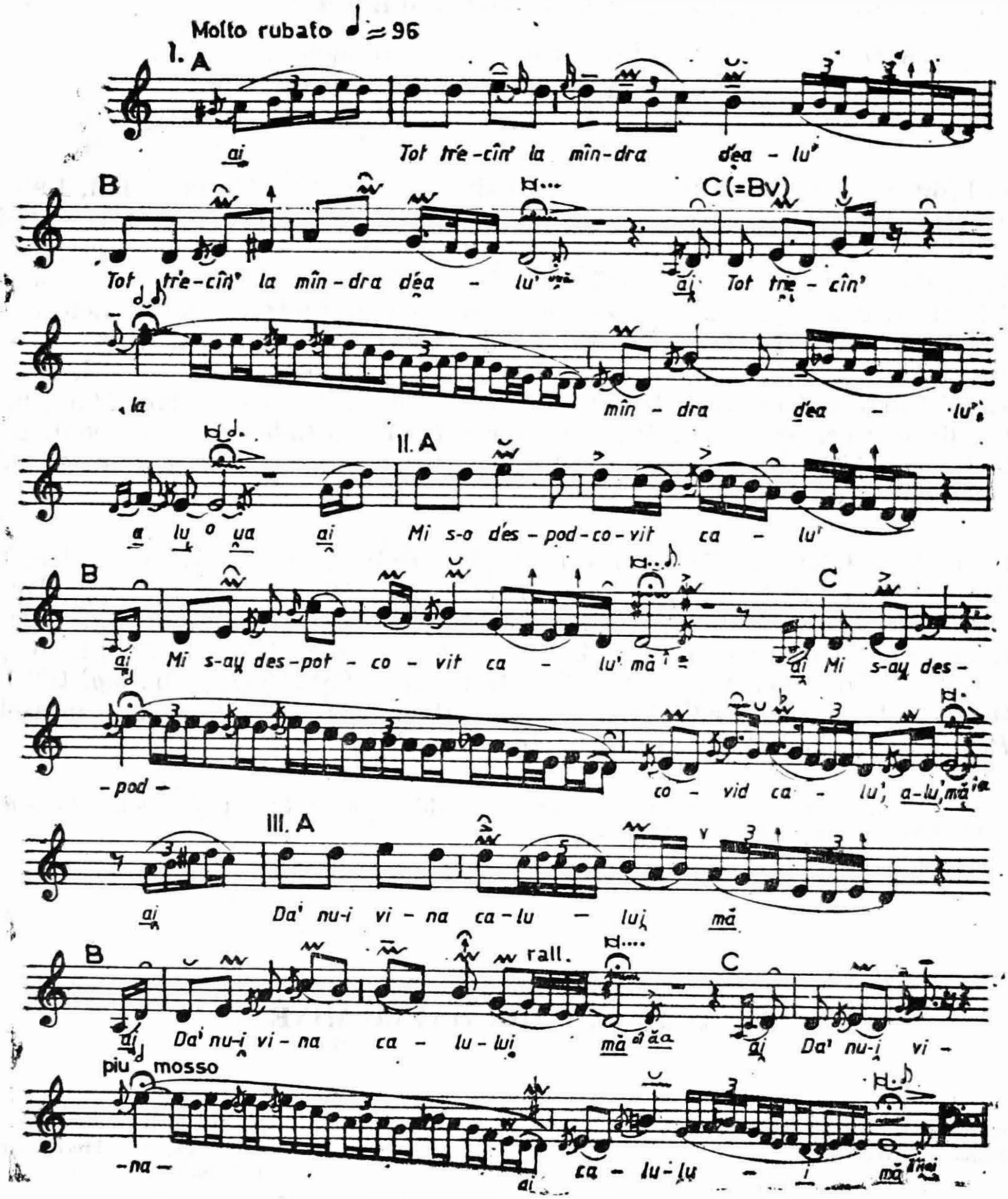
Varia : *fg.* 1170, Drăguş — Bv, 1932, f_2; *mg.* 2910 I a, Breaza — Sv, 1965, f_3.

* Comişel, *Pădureni*, p. 122/102, Cerişor — Hd = *fg.* 14162 a; Comişel, *Pădureni* p. 123/103, Cerişor — Hd = *mg*, 1713 e.

27. TOT TRIECÎND' LA MÎNDRA DIALU'

culeg. E. Comişel, M. Kabane, 1952
trans. M. Kabane

mg. 68 e
orig. Cerişor — Hunedoara
inf. Nicolae Poanta — „Husari", 57 de ani,



https://biblioteca-digitala.ro

I.	A	*ai*	Tot triecîn' la mîndra dialu'
	B		Tot triecîn' la mîndra dialu-*uă*
	C		Tot triecîn' la mîndra dialu-*o-ua*
II.	A	*ai*	Mi s-o despotcovit calu',
	B	*ai*	Mi s-au despotcovit calu', *mă-î-a*
	C	*ai*	Mi s-au despotcovid calu-*a-lu*, *mă-î-a*
III.	A	*ai*	Da' nu-i vina calului, *mă*
	B	*ai*	Da' nu-i vina calului, *mă-oî-ăa*
	C	*ai*	Da' nu-i vina calului, *m-ăî-ia*
IV.	A, B, C	$ai_{1,3}$ /:	Nici a potcovariului, *mă* :/
V.	A,B	ai_1/:	Vina-i tot a mîndrii mele :/
	C	*ai*	Că pria multă gură-mi ceri, *mă*.

fg. 1769 b, Lăpugiu de Sus — Hd, 1933, f ; *fg.* 1832 b, Meria — Hd, 1 933, gr.f ; *fg.* 1832 II a, Meria — Hd, 1933, gr. f ; *fg.* 10190 a, Ruda — Hd, 1946, f ; *fg.* 10206 a, Poienița Voinii — Hd, 1946, f ; *fg.* 14108 b, Cerișor — Hd, 1950, gr.f ; *fg.* 14116, Cerișor — Hd, 1950, b_4 ; *fg.* 14133 a, Cerișor — Hd, 1950, gr.f ; *fg.* 14229 b, Lelese — Hd, 1950, f ; *fg.* 14230 b, Lelese — Hd, 1950, f ; *fg.* 14241 b, Lelese — Hd, 1950, f ; *fg.* 14503 a, Alun — Hd, 1951, b ; *fg.* 14505 c, Alun — Hd, 1951, b ; *fg.* 14507 b, Alun — Hd, 1951, b ; *fg.* 14540 c, Cerbăl — Hd, 1954, b ; *mg.* 67 a, Cerișor — Hd, 1951, b_4 ; *mg.* 68 e, Cerișor — Hd, 1951, b_4 ; *mg.* 1711 m, Lelese — Hd, 1960, gr. f—b ; *mg.* 1713 b, Cerișor — Hd, 1960, b_4 ; Comișel, *Pădureni*, p. 11/87, Cerişor — Hd, 1960, b_4*.

Varia : *fg.* 6820 b, Cărmăzănești — Hd, 1938, gr.f ; *fg.* 7915, Cerbăl — Hd, 1914 (sic), gr.f_2 ; *fg.* 10266 b, Cerbăl — Hd, 1946, f_3 ; *fg.* 11148 b, Muncelu Mic — Hd, 1950, f ; *fg.* 14114 a, Cerișor — Hd, 1950, b_3 ; *fg.* 14217 a, Lelese — Hd, 1950, f ; *fg.* 14228 c, Lelese — Hd, 1950, f ; *fg.* 14556 b, Cerbăl — Hd, 1954, f_3 ; *fg.* 14563 b, Bătrîna — Hd, 1954, gr.b ; *mg.* 100 h, Meria — Hd, 1952, gr.f_2 ; *mg.* 812 k, Dăbîca — Hd, 1956, gr.b ; Comişel, *Pădureni*, p. 135/120, Cerișor — Hd, 1950, b_3*.

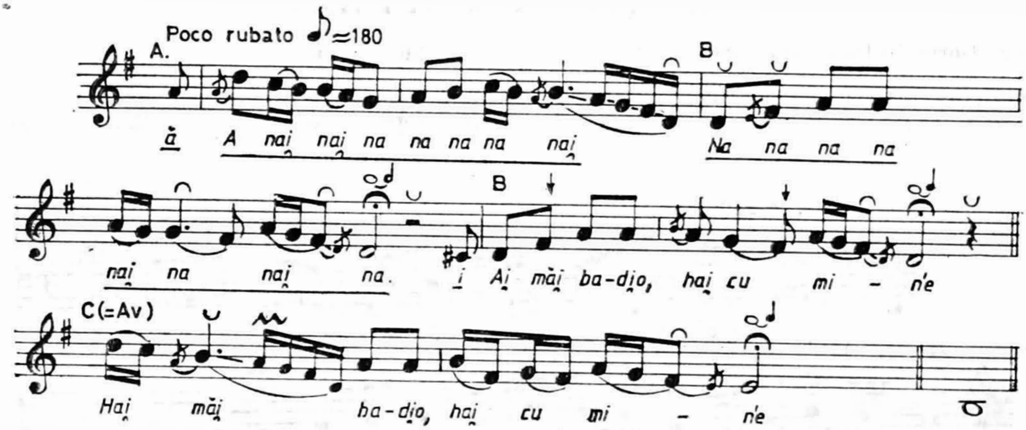
* Comișel, *Pădureni*, p. 111/87, Cerișor — Hd = *mg.* 1713 b; Comişel, *Pădureni*, p. 135/120, Cerișor — Hd = *fg.* 14114 a.

28. AI MĂI BADIO, HAI CU MINE

culeg. I. Cocișiu, 1950
trans. R. Weiss

fg. 14236 b
orig. Lelese — Hunedoara
inf. Sabina Vinca

https://biblioteca-digitala.ro



I.	A	ă	*A na nai na, na na na nai,*
	B		*Na na na na, nai na nai na,*
	B	i	Ai, măi badio, hai cu mine,
	C(=A_v)		Hai, măi badio, hai cu mine,
II.	A, B, B	/:	Hai cu mine la Bănat, *mă* :/
	C		*Ai na na na, na na na, mă,*
III.	A, B	/:	C-aco-i locu' așeizat, *mă.* :/
			(in continuare notat după dictare :)
			Trandafir de la fintină,
			Rupe-ti-aș din rădăcină
			Să te sădiesc in grădină,
			Că-m' creș' mare și-nflorești.

fg. 14214 b, Lelese — Hd, 1950, f; *fg.* 14228 c, Lelese — Hd, 1950, f; *fg.* 14236 b, Lelese — Hd, 1950, f; *mg.* 1701 m, Lelese — Hd, 1960, gr. f—b; Comișel, *Pădureni*, p. 120/99, Lelese — Hd, 1960, gr. f—b*; Comișel, *Pădureni*, p. 122/101, Lelese — Hd, 1950, f*.
Varia : mg. 522 e, Slatina — Ag, 1955, f; *F.A.* 713, Buzău — Bz; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 369/267 f, Cooc — Cj (?), 1909, b_3; *200 c.d.*, p. 66/45, Buzău — Bz*.

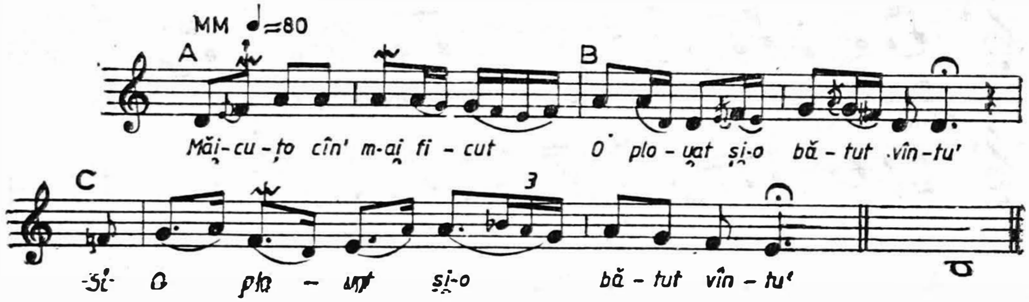
* Comișel, *Pădureni*, p. 120/99, Lelese — Hd, 1960 = *mg.* 1701 m; Comișel, *Pădureni*, p. 122/101, Lelese — Hd, 1950 = *fg.* 14214 b; *200 c.d.*, p. 66/45, Buzău — Bz = *F.A.* 713.

https://biblioteca-digitala.ro

29. MĂICUȚO, CÎN' M-AI FĂCUT

culeg. Corneliu Dan Georgescu, 1964
trans. C. D. Georgescu, 1964

mg. 2666 V b
orig. Drăguş — Braşov
inf. Sofia Haneş, 54 de ani şi Maria Rogozea, 56 de ani



I.	A		Măicuţo, cîn' m-ai făcut
	B, C	*şi*$_2$/ :	O plouat şi-o bătut vînt*u*' :/
II.	A, B	*şi*$_1$/ :	Cum o fost vremia de ria :/
	C	*şî*	Aşa-i şi inima mia.
III.	A, B	*şi*$_1$/ :	Maico, la inima mia, :/
	C	*şi*	Maico, plînje-o fîntînia.
IV.	A	*şi*	Ie un rîu şi-o fîntînia.
	B, C	*e*$_2$ / :	Rîu-mi ţinie de răcoarie, :/
V.	A, B	*şi*$_1$/ :	Fîntîniaua de dor marie; :/
	C	*e*	Rîu-mi ţine de urît*u*,
VI	A	*şi*	Rîu-mi tîne de urît,
	B		Fîntîniaua de dor mult*u*.
	C	*şi*	De jalea dorului mieu,
VII.	A	*ă*	De jalea dorului mieu
	B, C	*ă*$_2$/ :	Plîng şi pietrele-n părău; :/
VIII.	A, B	*e*$_1$ / :	De jalea inimii miele :/
	C	*e*	Plîng şi pietrili-n vîlcele.

fg. 5146 b, Retiş — Sb, 1932, f$_2$; *mg.* 2666 V b, Drăguş — Bv, 1964, gr.f$_4$; *mg.* 2666 V c, Drăguş — Bv, 1964, gr.f; *mg.* 2668 R c, Drăguş — Bv, 1964, f$_4$; *mg.* 2968 p, Viştea de Jos — Bv, 1962, f$_1$; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 173/96 a, Rîu de Mori — Hd, 1913, gr.f$_2$; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 173/96 b, Cerbăl — Hd, 1913, gr.f$_2$; Cocişiu, *F.m.Tîrn.M*, p. 484, Retiş — Sb, 1932, f$_2$*.
Varia : Bartók, *R.F.M.*, p. 555/458, Luncşoara — Bh, 1912, b$_3$.

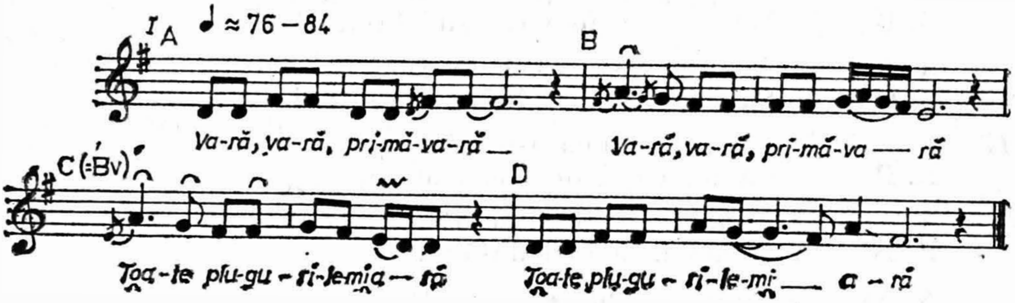
* Cocişiu, *F.m.Tîrn.M.*, p. 484, Retiş — Sb = *fg.* 5146 b.

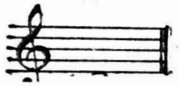
30. VARĂ, VARĂ, PRIMĂVARĂ

culeg. S. Rădulescu, E. Iacobovski, 1980
trans. S. Rădulescu

mg. 5290 I 1
orig. Vîlcele Băi — Covasna
inf. Alexandru Caşaş, 61 de ani

https://biblioteca-digitala.ro





* Melodie convențională

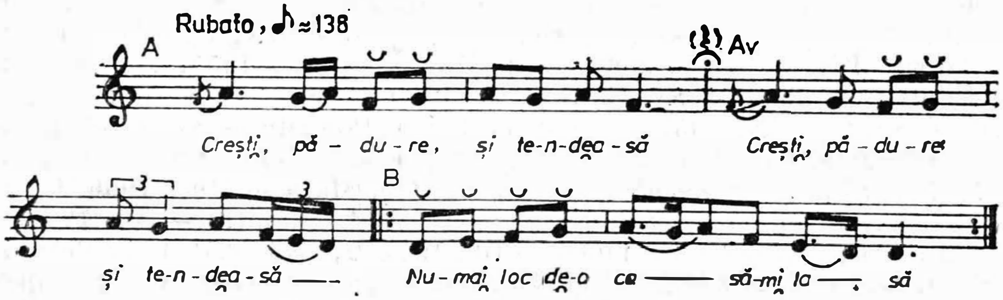
	A, B	/: Vară, vară, primăvară, :
	C, D	/: Toate plugurile-mi ară. :/
II.	A, B	/: Numai plugul badiului :/
	C, D	/: Șade-n vîrful dealului, :/
III.	A, B	/: Nici nu urcă, nici coboară, :/
	C, D	/: Bate boii de-i omoară. :/
IV.	A, B	/: Desfă, mîndro, ce-ai legat :/
	C, D	/: Să m-apuc ieu de arat; :/
V.	A, B	/: Desfă, mîndro, ce-ai făcut :/
	C, D	/: Să nu bat boii mai mult. :/

mg. 40 b, Nadoșa — Ms, 1951, f; *mg*. 3836 R o, Dumitra — Ab, 1970, f_4; *mg*. 5286 II e, Poarta Sălajului — Sj, 1980, f_4; *mg*. 5289 I m, Vîlcele Băi — Cv, 1980, b_4; *mg*. 5290 I 1, Vilcele Băi — Cv, 1980, b_4.
Varia : fg. 5739 a, Mărișel — Cj, 1937, b_3.

31. CREȘTI, PĂDURE, ȘI TE-NDEASĂ

culeg. C. Gheorghiu, 1932
trans. S. Rădulescu

fg. 530 b
orig. Boholț — Brașov
inf. Bucura Tulbure, 21 de ani



https://biblioteca-digitala.ro

I. A, Av /: Crești pădure și te-ndeasă, :/
B, B /: Numai loc de-o casă-mi lasă, :/

II. A, Av /: Loc de casă și-o cărare, :/
B, B /: Să mă duc la mîndra-n vale. :/

III. A, Av /: Plînge inimioara-n mine :/
B, B Ca un copil de trei zile.

IV. A, Av /: Copilu' plînge și-nceată, :/
B, B /: Inima mea niciodată; :/

V. A, Av /: Copilu' plîngi de rău, :/
B Inima-mi de dorul tău.

dictat:
Săraci cărările mele,
A crescut iarbă pe ele.
Las' să crească, să-nflorească,
Numai badiu' să-mi trăiască.
Plîngeți ochi și lăcrămați,
Căci voi sunteți vinovați:
Ce-ați văzut nu mai uitați,
Ce-ați iubit nu mai lăsați.

fg. 89 a, Pelișor — Sb, 1931, f; *fg.* 364, Sîncel — Ab, 1931, f_2; *fg.* 530 b, Boholț — Bv, 1932, f_3; *fg.* 535 a, Boholț — Bv, 1932, f_3; *fg.* 712 b, Ocnișoara — Ab, 1934, f; *fg.* 741 a, Gîrbova de Sus — Ab, 1935, f_3; *fg.* 1070, Drăguș — Bv, 1929, f; *fg.* 1082, Drăguș — Bv, 1929, b_2; *fg.* 2738 b, Runcu — Gj, 1930, f_3; *fg.* 4706, Feleacu — Cj, 1935, f_2; *fg.* 5150 a, Retiș — Sb, 1932, f_3; *fg.* 5295 b, Rebra — BN, 1935, f; *fg.* 5509, Șanț — BN, 1935, f; *fg.* 5510 b, Șanț — BN, 1935, f; *fg.* 5526 b, Șanț — BN, 1935, f; *fg.* 5542 a, Șanț — BN, 1935, f; *fg.* 5561 a, Șanț — BN, 1935, f_3; *fg.* 5561 b, Șanț — BN, 1935, f_3; *fg.* 5878 b, Tîrnova — CS, 1936, f_3; *fg.* 8956 b, Finișel — Cj, 1940, f_2; *fg.* 9153 a, Habic — Ms, 1941, f; *fg.* 9167 b, Habic — Ms, 1941, f; *fg.* 10095 a, Cornereva — CS, 1946, b; *fg.* 10363 b, Armeniș — CS, 1949, f; *fg.* 10987 c, Covăsinț — Ad, 1950, b; *fg.* 11715 b, Suplai — BN, 1950, f_2; *fg.* 13456 d, Giulești — Mm, 1947, b; *fg.* 14132 a, Cerișor — Hd, 1953, gr. f; *fg.* 14138 a, Ghelari — Hd, 1953, f; *fg.* 14273 a, Dorna Cîndreni — Sv, 1951, b; *fg.* 14504 a, Alun — Hd, 1951, b; *fg.* 14562 c, Bătrîna — Hd, 1954, b_4; *fg.* 14566 a, Bătrîna — Hd, 1954, gr. f; *fg.* 14577 b, Feregi — Hd, 1954, gr.f; *D* 747 b, Caransebeș — CS, 1937, b; *D* 851 I, Caransebeș — CS, 1937, b; *mg.* 541 j, Șanț — BN, 1955, f_3; *mg.* 541 k, Șanț — BN, 1955, f_3; *mg.* 549 m Borșa — Mm, 1955, f_3; *mg.* 1205 g, Fundu Moldovei — Sv, 1957, f_3; *mg.* 1209 c, Șanț — BN, 1957, f_4; *mg.* 1209 f, Șanț — BN, 1957, f_4; *mg.* 1462 I o, Pojorîta — Sv, 1958, f_4; *mg.* 1509 u, Vaidei — Hd, 1959, f_3; *mg.* 1772 I a, Sibiel — Sb, 1959, f_3; *mg.* 1772 I b, Sibiel — Sb, 1959, b_4; *mg.* 3161 e, Mara — Mm, 1966, f_4; *mg.* 3473 II e, Mehadica — CS, 1968, b; 3838 R d, Dumitra — Ab, 1971, f_3; *mg.* 4018 II g, Husasău de Tinca — Bh, 1971, b_3; *mg.* 4279 II k, Petnic — CS, 1973, f; *mg.* 5290 II i, Vîlcele Băi — Cv, 1980, b_4; *mg.* 5619 k, Soporul de Cîmpie — Cj, 1986, b_3; Bartók, *Bihor*, p. 201/217, Beiuș — Bh, 1910; Bartók, *Maram*, p. 56/76, Cuhea — Mm, gr. f—b_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 236/143, Beiuș — Bh, 1910, b; Cocișiu, *C.p.rom.*, p. 116/109, Sebeș —

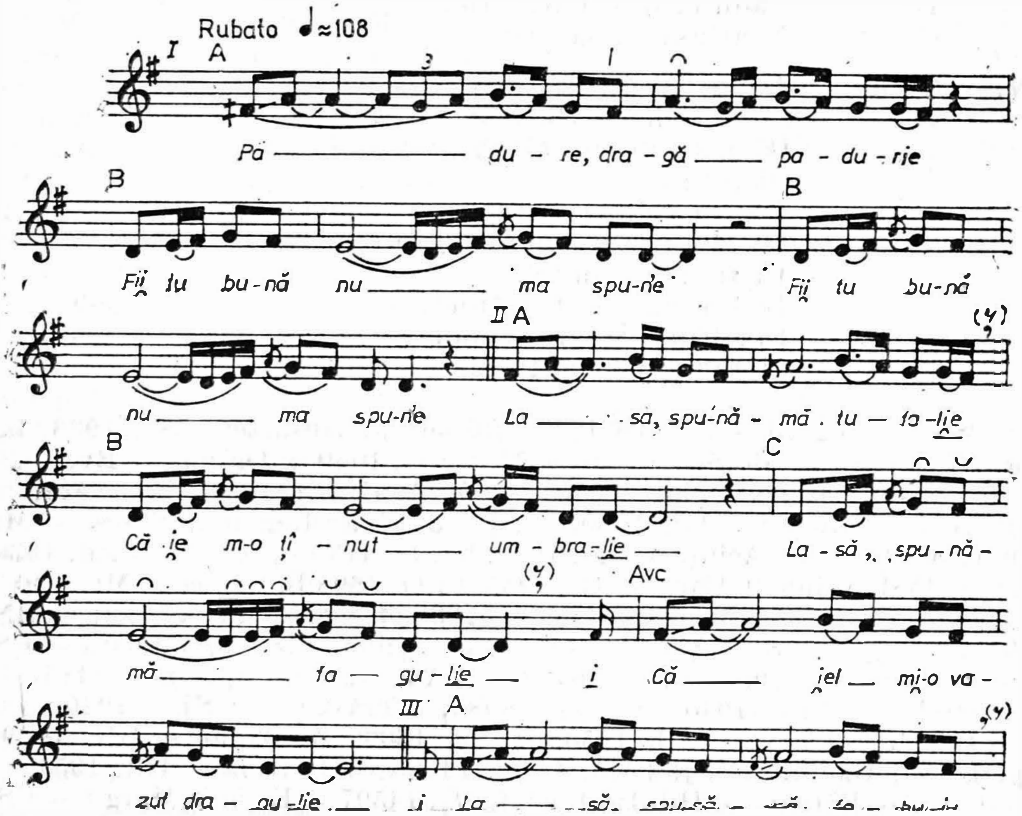
https://biblioteca-digitala.ro

Ab, 1936, gr. f_4; Dejeu, *V. Drăg.*, p. 102/97, Valea Drăganului — Cj, 1973, f_3; Dejeu, *V. Drăg.*, p. 103/98, Traniș — Sj, 1973, f_3; Dejeu, *V. Drăg.*, p. 106/102, Valea Drăganului — Cj, 1973, f_3;.
Varia : fg. 5601 a, Șanț — BN, 1935, f_3; *fg.* 7142 b, Izvoarele — Ph, 1938, f ; *fg.* 14362 b, Ieud — Mm, 1951, gr. b_1; *D* 1055 I, Sînnicolaul Mare — Tm, 1939, b ; *mg.* 206 c, Gioseni — Bc, 1953, f_3; *mg.* 549 h, Șanț — BN, 1955, f_3; *mg.* 542 d, Șanț — BN, 1955, f_2; *mg.* 550 bb, Leșu — BN, 1955, f_3; *mg.* 556 1, Leșu — BN, 1955, f ; *mg.* 558 c, Leșu — BN, 1955, f.

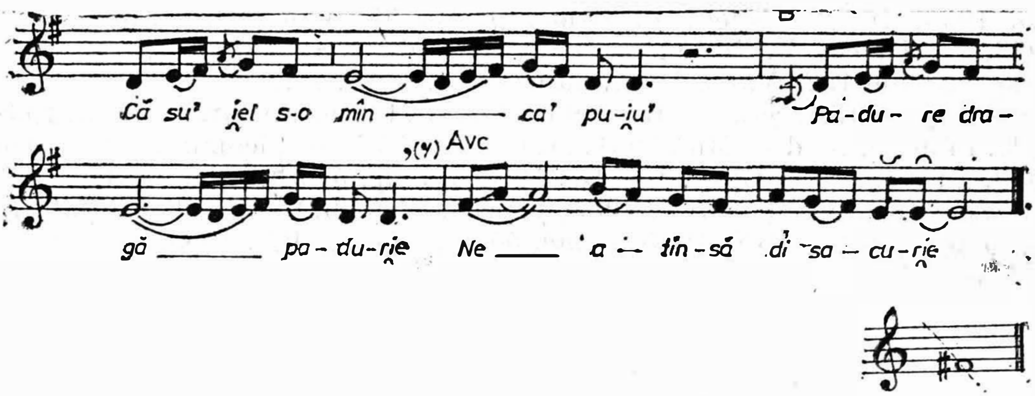
32. PADURE DRAGĂ PADURIRE

culeg. Gheorghe Ciobanu, 1939
trans. S. Rădulescu

fg. 7290 b
orig. Chișindia — Arad
inf. Florica Crișan



https://biblioteca-digitala.ro



I.	A	Padure, dragă padurie,
	B, B /:	Fii tu bună, nu ma spunie. :/
II.	A	Lasă, spună-mă tufa*lie*
	B	Că ie m-o ținut umbra*lie*;
	B	Lasă, spună-mă fagu*lie*
	C	Că iel mi-o vazut dragu*lie*
III.	A	Lasă, spună-mă fahu*iu*
	B	Că su' iel s-o mînca' puiu'.
	B	Padure, dragă padurie,
	C	Neatinsă di sacurie
IV.	A	Fii tu bună, nu ma spunie,
	B	Că sî ceme barbatu'
	B	Că ma iubeștie altu'.
		dictat :
		Da' io de-oi fi vinovată
		Ma dau să fiu spînzurată
		În funie de tăițel,
		În creangă de petrănjel,
		Doi băieț' să-m' fie mie
		Şi Ionel die mărturie.

fg. 281 a, Vingard — Ab, 1931, f_3; *fg.* 668 a, Hosman — Sb, 1933, b_3; *fg.* 737 a, Gîrbova de Sus — Ab, 1934, f_3; *fg.* 1069 a, Drăguș — Bv, 1929, f; *fg.* 1080, Drăguș — Dv, 1929, b; *fg.* 1097, Drăguș — Bv, 1929, b; *fg.* 2764 a, Runcu — Gj, 1930, f_3; *fg.* 3917 a, Reghinul Săsesc — Ms, 1931, b_3; *fg.* 4139, Acința — Ad, 1936, b_3; *fg.* 4139 b, Acința — Ad, 1936, f_3; *fg.* 4581 b, Iancu Jianu — Ol, 1935, f; *fg.* 4698 b, Cuhea — Mm, 1935, b_3; *fg.* 4951 a, Galda de Sus — Ab, 1936, f_3; *fg.* 5521 a, Şanț — BN, 1935, f_2; *fg.* 5578 a, Şanț — BN, 1935, f_3; *fg.* 6782 a, Jdioara — CS, 1938, b_2; *fg.* 7290 b, Chișindia — Ad, 1939, f_3; *fg.* 8485 b, Izvoarele — Ph, 1940, f; *fg.* 8988, Trăsnea — Sj, 1940, f; *fg.* 10988, Covăsinț — Ad, 1950, f_4; *fg.* 13090 d, Ardan — BN, 1929; *fg.* 13190, Gădălin — Cj, 1928, f; *fg.* 14565 b, Bătrîna — Hd, 1954, f; *fg.* 14575 b, Bătrîna — Hd, 1954, gr. f_4; *fg.* 14597 a, Eftimie Murgu — CS, 1955, f_3; *D* 395 I b, Gălădin — Cj, f; *D* 1033 II b, Izvoarele — Ph, 1933,

https://biblioteca-digitala.ro

f; *mg.* 114 n, Sohodol — Hd, 1952, f_3; *mg.* 231 b, Izverna — Mh, 1953, f; *mg.* 384 c, Ilva Mare — BN, 1954, f; *mg.* 495 m, Ghelar — Hd, 1955, f_4; *mg.* 528 b, Corbi — Ag, 1955, f_3; *mg.* 1236 h, Şişeşti — Mh, 1957, f_4; f_4; *mg.* 3147 A a, Gura Ţeghii — Bz, 1966, b_4; *mg.* 4225 II b, Vîrciorog — *mg.* 1457 I r, Pojorîta — Sv, 1958, *f* ; *mg.* 1569 e, Tîrlişua — BN, 1959, b_3; *mg.* 1771 II I, Vale — Sb, 1959, f_2; *mg.* 1775 II b, Sibiel — Sb, 1959, f_4; *mf* 3147 Aa, Gura Teghii — Bz, 1966, b_4; *mf* 4225 II b, Vîrciorog Bh, 1972, b_3; Bartók, *Bihor*, p. 84/99, Cîmp — Bh, 1910; Bartók, *Bihor*, p. 85/101, Cîmp — Bh, 1910; Bartók, *Bihor*, p. 86/102, Leheceni — Bh, 1910; Bartók, *Bihor*, p. 87/103, Poiana — Ad, 1910; Bartók, *Bihor*, p. 88/104, Leleşd — Bh, 1910; Bartòk, *R.F.M.*, II, p. 138/70, Şoimi — Bh, 1914, gr. f_{3-4}; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 167/93, Mănerău — Ad, 1917, gr. f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 167/94 a, Cîmp — Bh, 1910, gr. f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 168/94 b, Leheceni — Bh, 1909, gr. f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 168/94 c, Sălişte de Vaşcău — Bh, 1909, gr. f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 169/94 d, Sînnicolau Mare — Tm, 1910 gr. f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 169/94 e, Poiana — Ad, 1909 f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 170/95 a, Dumbrăviţa de Codru — Bh, 1914, gr.f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 171/95 b, Suplacu de Tinca — Bh, 1914, b_3; Bartók, *R.F.M.*, p. 171/95 c, Groşi — Bh, 1912, f_4; Bartók, *R.F.M.*, p. 172/95 d, Cîmp — Bh, 1910, gr.f; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 172/95 e, Şoimi — Bh, 1914, gr.f; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 177/101, Ghelar — Hd, 1914, gr.f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 180/104 b, Leheceni — Bh, 1909, f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 194/112 a, Cîmp — Bh, 1910, gr.f; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 195/112 b, Cîmp +Bh, 1910, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 286/193 a, Mănăştur — Ad, 1912, f; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 286/193 b, Seceani — Tm, 1912, f; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 287—193 c, Cerbăl — Hd, 1913, f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 287/193 d, Feregi — Hd, 1913, gr. f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 288/193 e, Rîu de Mori — Hd, 1913, gr.f_2; Bartòk, *R.F.M.*, II, p. 288/193 f, Cerbăl — Hd, 1913, gr. f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 289/193 g, Banloc — Tm, 1912, gr.f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 289/193 h, Lechincioara — Ms, 1917, f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 289/193 i, Ghilad — Tm, 1912, b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 290/193 j, Sînnicolau Mare — Tm, 1910, f; Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 86/62, Corbeni — Ag, 1938, f_3; Comişel, *Pădureni*, p. 113/90, Sohodol — Hd, 1951, f_3*; Comişel, *Pădureni*, p. 113/89, Ghelar — Hd, 1955, f_4*; Friedwagner, *Bukow.*, p. 109/V, 1, Cotul Bainschi, — Bucovina, 1914, f_2; Nicola, *Mărginimea*, p. 172/135, Gîrbova — Ab, 1964, gr.b_4; Nicola, *Mărginimea*, p. 173/136, Gîrbova — Ab, b_2; Ursu, *V. Almăjului*, p. 81/49, Bănia — CS, 1939, b_3; Ursu, *V. Almăjului*, p. 82/50, Borloveni — CS, 1939, b_2; Ursu, *V. Almăjului*, p. 86/57, Borloveni — CS, 1939, b_3; Ursu, *V. Almăjului*, p. 95/72, Moceriş — CS, 1939, b_4; Ursu, *V. Almăjuui*, p. 96/74, Lăpuşnicu Mare — CS, 1939, b_3; Ursu, *V. Almăjului*, p. 98/76, Bănia — CS, 1939, f_2; *Varia* : *fg.* 11658 b, Tăure — BN, 1950, f; *mg.* 496 c, Ghelar — Hd, 1955, f_4; *mg.* 520 f, Nucşoara — Ag, 1955, f; *mg.* 1645 I e, Ciobanu — Ct, 1959, f_4; *mg.* 1711 s, Cerişor — Hd, 1960, f; *mg.* 2828 II f, Dobreşti — Is (?), 1965, f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 292/198 a, Murani — Tm, 1912, gr. b_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 293/198 b, Seceani — Tm, 1912, f; Bartók, *R.F.M.*, II, f_4; *mf.* 3147 A a, Gura Teghii — Bz, 1966, G; *mf.* 4225 II G, Vîrciorog — p. 293/198 c, Saravale — Tm, 1912, b_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 294/198 d, Ghilad — Tm, 1912, b_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 294/198 e, Igriş — Tm,

https://biblioteca-digitala.ro

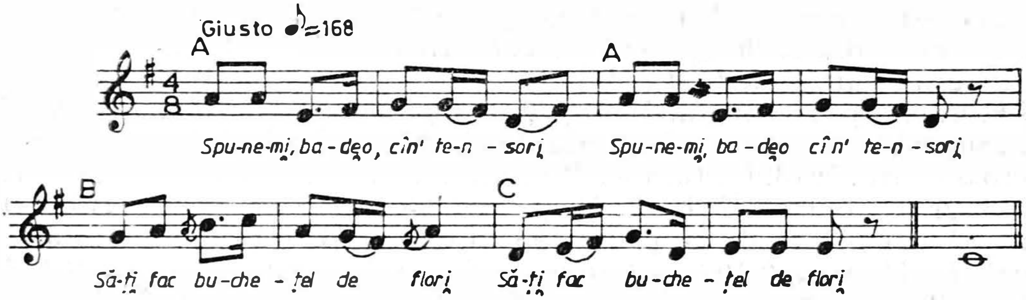
1912, b_3; Bartòk, *R.F.M.*, II, p. 625/585, Tolvădia —Tm, 1912, f; Comișel, *Pădureni*, p. 90/54, Ghelar —Hd, 1955, f_4*; Comișel, *Pădureni*, p. 112/88, Cerișor — Hd, 1960, f*; Mîrza, *F.m.Bihor*, p. /238, Sititelec — Bh, 1966, f_3; Nicola, *Mărginimea*, p. 169/132, Jina — Sb, 1972, f_4; Nicola, *Mărginimea*, p. 170/133, Jina — Sb, 1972, f_3; Nicola, *Mărginimea*, p. 173/137, Sadu — Sb, f_4; Ursu, *V. Almăjului*, p. 107/90, Rudăria — CS, 1939, f_3; Ursu, *V. Almăjului*, p. 109/92, Bozovici — CS, 1939, b_4.

* Comișel, *Pădureni*, p. 113/90, Sohodol — Hd = *mg.* 114 n; Comișel, *Pădureni*, p. 113/89, Ghelar — Hd = *mg.* 495 m; Comișel, *Pădureni*, p. 90/54, Ghelar — Hd = *mg.* 496 c. Comișel, *Pădureni*, p. 112/88, Cerișor — Hd = *mg.* 1711 s.

33. SPUNE-MI, BADEO, CÎN' TE-NSORI

culeg. A. Stoia, 1930
trans. S. Rădulescu

fg. 896 c
orig. Rășinari — Sibiu
inf. grup de fete (17—20 de ani)



I. A :/ /: Spune-mi, badeo, cîn' te-nsori :/
B, C /: Să-ți fac buchețel de flori, :/

II. A :/ /: Buchețel de flori mărunte :/
B, C /: Să pețești, badeo, mai multe :/
(dictat :)
Și să nu vrea după tine;
Să te-ntorci iară la mine
Și să nu mai vreau nici eu.
Să te-ntorci, să-ți pară rău;
Să te-ntorci ca frunza-n rîu,
Și-atunci va fi prea tîrziu;
Să te-ntorci ca frunza-n baltă,
Eu n-oi mai vrea niciodată.

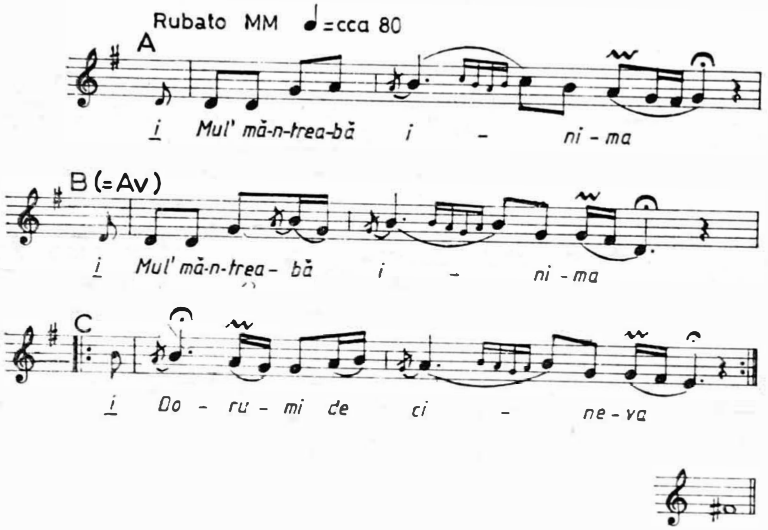
fg. 896 c, Rășinari — Sb, 1930, gr. f_2; *fg.* 14167 a, Cerișor — Hd, 1954, f; *fg.* 14 339 a, Ieud — Mm, 1951, f_3; *fg.* 14550 a, Cerbăl — Hd, 1954, gr.f_3; *mg.* 1470 II c, Tîrnova — CS, 1958, b_4; *mg.* 3149 R i, Gura Teghii — Bz, 1966, b_4; *mg*, 3816 V z, Gura Teghii — Bz, 1970, b_4; *mg.* 5388 I a, Vlădeni — Il, 1982, b_4.

https://biblioteca-digitala.ro

34. MUL' MĂ-NTREABĂ INIMA

culeg. P. Carp, 1959
trans. Gottfried Habenicht

mg. 1771 II o
orig. Vale — Sibiu
inf. Elisabeta Ştefănuţ, 20 de ani



I. A, B (=A_v) /: *i* Mul' mă-ntreabă inima : :/
C, C /: *i* Doru' mi-i de cineva? :/

II. A, B *şi*$_1$, *ei*$_2$ /: Ieu i-am spus inmii mele :/
C Căj mi-i dor tare şi jele

III. A, B *şi*$_1$, *ei*$_2$ /: De tinereţele mele, :/
C Că le-am petrecut cu jele;

IV. A, B /:*ei* Cu jele şi cu necaz :/
C *ei* Şi cu lacrimi pe obraz.
(in continuare dictat :)
Dar de lacrimi nu ţiu seamă,
Căci le-oi şterge cu năframă;
Dar mi-e teamă de obraz,
Căş rămîne fript şi arz.

fg. 4936 a, Deal — Ab, 1936, f; *D* 1350 I a, Jugur — Ag, 1940, f; *mg.* 1771 I s, Sibiel — Sb, 1959, f_2; *mg.* 1771 II o, Vale — Sb, 1959, f_2; *mg.* 3505 I m, Buciumi — Sj, 1968, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 177/102, Cresuia — Bh, 1909, gr.f; *200 c.d.*, p. 71/52, Jugur — Ag, 1940, f*.

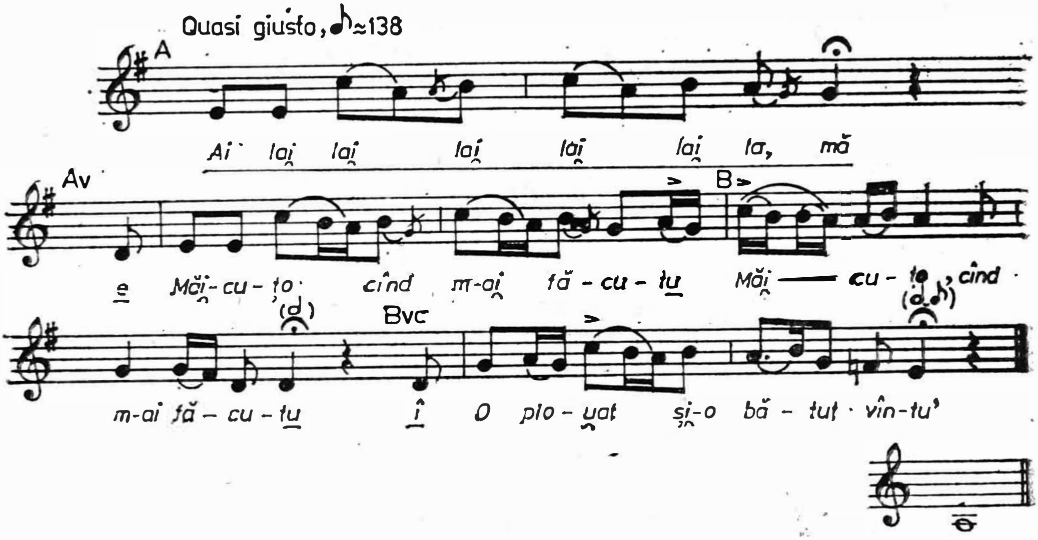
* *200 c.d.*, p. 71/52, Jugur — Ag = *D* 1350 I a.

https://biblioteca-digitala.ro

35. MĂICUȚO, CÎND M-AI FĂCUT

culeg. C. Brăiloiu, 1936
trans. S. Rădulescu

D 650 I a
orig. Sîmbăta de Sus — Brașov
inf. Rafira Murar



I.	A		*Ai lai lai lai, lai lai la, mă*
	A_v, B	e_1/ :	Măicuţo, cînd m-ai făcut*u* :/
	B_v	*î*	O plouat și-o bătut vîntu',
II.	A	*e*	O plouat și-o bătut vîntu'
	A_v, B	e_1/ :	De s-o legănat pămîntu'. :/
	B_v		*Hă lă lă lă, la, lai la, mă.*
III.	A, A_v	$ăi_2$/ :	Cum o fos' vriemia die ria, *mă* :/
	B, B_v	e_2/ :	Așa-i și inima mia, *mă* :/
IV.	A, A_v	/ : *e*	Cum o fos' dă tulburată :/
	B, B_v	/ :	Inimă c-a mia, stricată. :/

fg. 1091 c, Drăguș — Bv, 1929, f_3; *fg.* 1256 b, Sîmbăta de Sus — Bv, 1934, b_3; *D* 650 I a, Sîmbăta de Sus — Bv, 1936, f; *mg.* 2665 R d, Drăguș — Bv, 1964, f_4; *mg.* 2665 R h, Drăguș — Bv, 1964, f_4; *mg.* 2665 R i, Drăguș — Bv, 1964, f_4.

Varia : fg. 14564 b, Bătrîna — Hd, 1954, f_4; Comișel, *Pădureni*, p. 104/76, Bătrîna — Hd, 1954, f_4*; Nicola, *Mărginimea*, p. 195/164, Sadu — Sb, 1958, f_3.

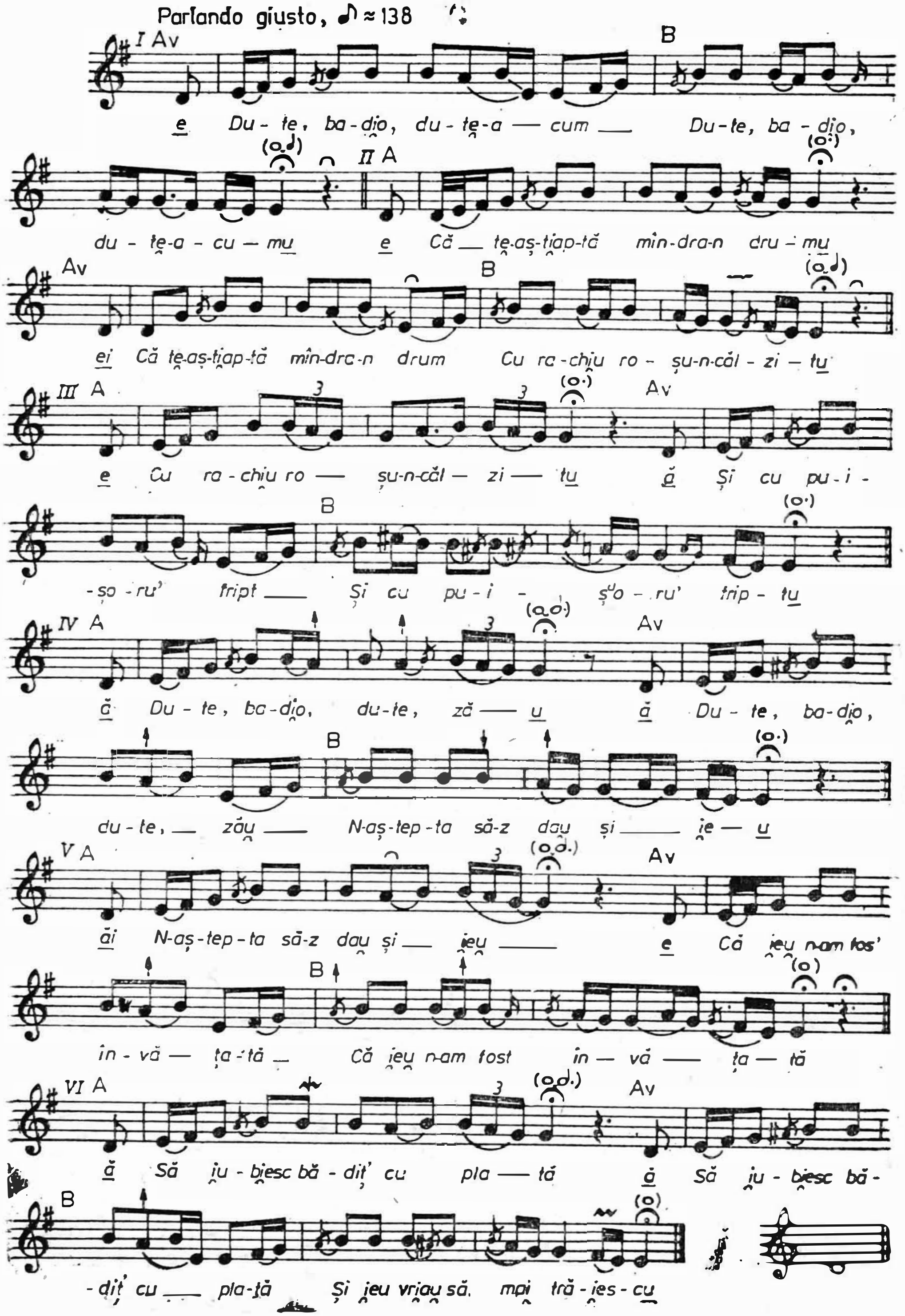
* Comișel, *Pădureni* p. 104/76, Bătrîna — Hd = *fg.* 14564 b.

https://biblioteca-digitala.ro

36. DU-TE, BADIO, DU-TE-ACUM

culeg. C. Brăiloiu, 1929
trans. S. Rădulescu

fg. 1084
orig. Drăguş — Braşov
inf. Zenovia Fogoroş („Vica lui C nşit")



https://biblioteca-digitala.ro

I. A_v *e* Du-te, badio, du-te-acum,
B Du-te, badio, du-te-acumu,

II. A *e* Că te-aştiaptă mîndra-n drum*u*,
A_v *ei* Că te-aştiaptă mîndra-n drum
B Cu rachiu roşu-ncălzit*u*,

III. A *e* Cu rachiu roşu-ncălzit*u*
A_v *ă* Şi cu puişoru' fript,
B Şi cu puişoru' fript*u*.

IV. A, A_v / :*ă* Du-te, badio, du-te, zău, :/
B N-aştepta să-z dau şi ieu,

V. A *ăi* N-aştepta să-z dau şi ieu;
A_ι, B e_1/ : Că ieu n-am fos' învăţată :/

VI. A, A_v / :*ă* Să iubiesc bădiţ' cu plată, :/
B Şi ieu vriau să mai trăiesc*u*.

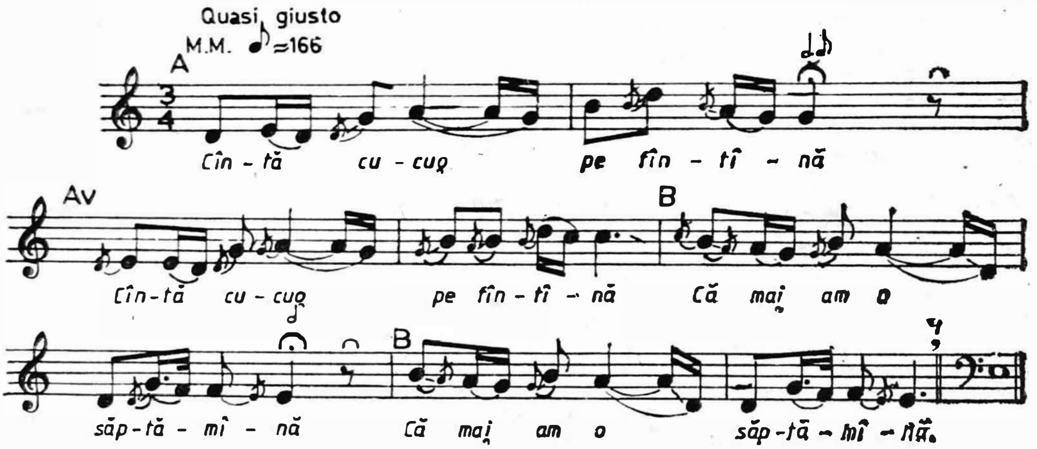
fg. 1074 a, Drăguş — Bv, 1929, f; *fg*. 1083 b, Drăguş — Bv, 1929, f_2; *fg*. 1084, Drăguş — Bv, 1929, f_3; *fg*. 1085, Drăguş — Bv, 1929, f; *fg*. 1096 b, Drăguş — Bv, 1929, b; *fg*. 1146 a, Drăguş — Bv, 1932, f_1; *fg*. 1206 a, Drăguş — Bv, 1932, f; *fg*. 3369 a, Ucea de sus — Bv, 1937, b; *fg*. 5095 a, Retiş — Sb, 1930, gr.f_2; *D* 410 II a, Drăguş — Bv, 1933, f_3; *D* 520 II b, Drăguş — Bv, 1936, f; *mg*. 547 r, Şanţ — BN, 1955, f_1; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 356/249, Fîntîniţa — BN, 1916, b; Cocişiu, *F.m. Tîrn.M*, p. 485, Retiş — Sb, 1930, gr. f_2.*
Varia: *fg*. 13068 c, Şieuţ — BN, 1929, f_4; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 237/144, Petroşani — Hd, 1911, gr. f_2; Nicola, *Mărginimea*, p. 176/141, Sadu — Sb, f_4.

* Cocişiu, *F.m. Tîrn.M*, p. 485, Retiş — Sb, 1930 = fg. 5095 a

37. CÎNTĂ CUCU' PE FÎNTÎNĂ

culeg. I. Cocişiu, 1939
trans. Ghizela Suliţeanu

fg. 7687 b
orig. Voila — Braşov
inf. Niculae Dobrin şi Ion Gabor



https://biblioteca-digitala.ro

I. A, A_v /: Cîntă cucu' pe fîntînă :/
B, B /: Că mai am o săptămînă; :/

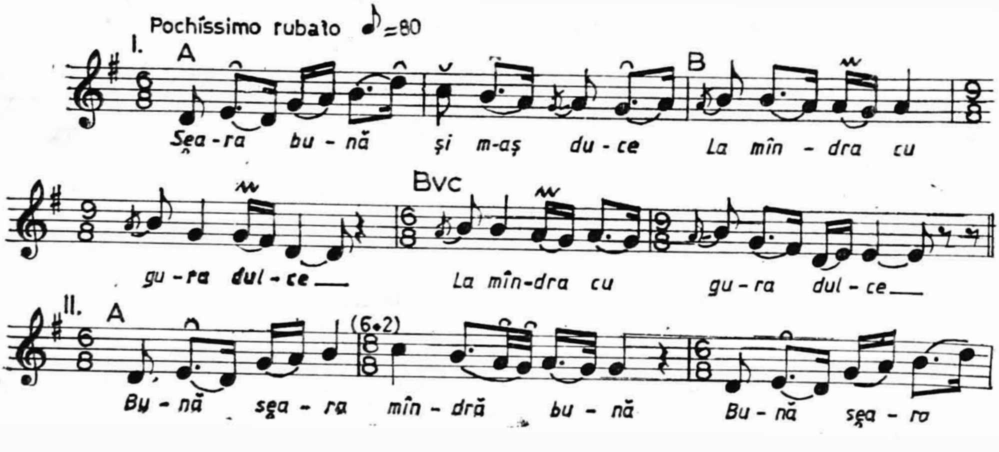
II. A, A_v /: Cîntă cucu' pe găliată :/
B, B /: Săptămîna mi se gată. :/
(dictat:)
Nu-m' pare rău că mă duc,
Da-m' pare rău după plug,
După plug și după boi,
După părinț-amîndoi;
După plug, după rotile, (?)
După dragile copile;
După plug, după tînjală,
După mîndra de-estă vară.
De unde cătuna pleacă
Rămîne curtea săracă,
Rămîn boii înjugați
Și părinții supărați,
Rămîn boii în restele
Și părinții-n dor și jele.

fg. 7687 b, Voila — Bv, 1939, gr. b; *fg.* 8802, Boteni — Ag, 1943, b_3. *Varia : mg.* 428 n, Jugur — Ag, 1954, f_4; *mg.* 517 a, Slatina — Ag, 1955, f_3.

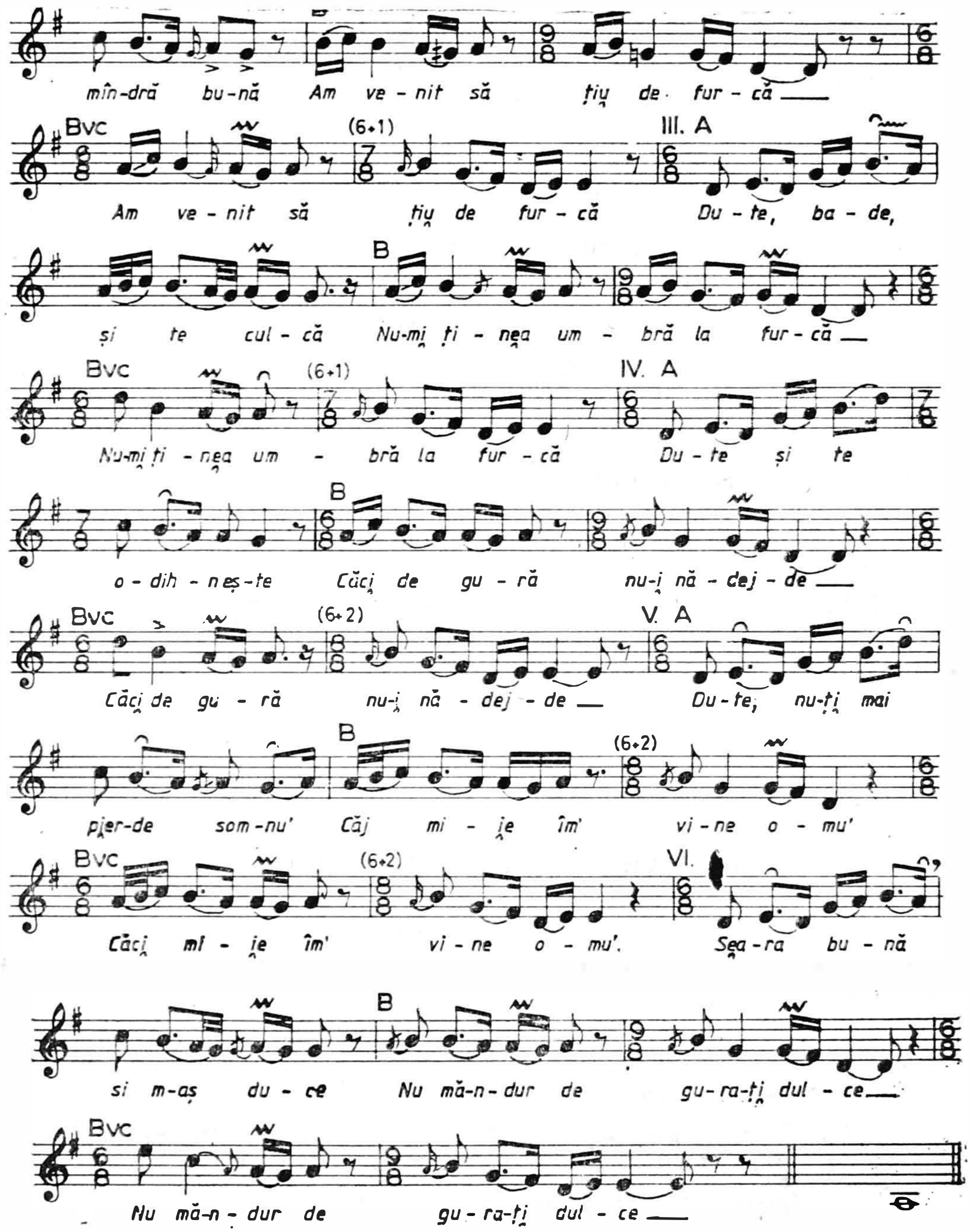
38. SEARA BUNĂ ȘII M-AȘ DUCE

culeg. S. Rădulescu, Eugenia Săndulescu, E. Iacobovski, 1980
trans. S. Rădulescu

mg. 5291 I e
orig. Vîlcele Băi — Covasna
inf. Elena Țifrea, 54 de ani



https://biblioteca-digitala.ro



I. A — Seara bună și m-aș duce
B, Bv /: La mîndra cu gura dulce. :/

II. A, A /: Bună seara, mîndră bună, :/
B, Bvc /: Am venit să țiu de furcă. :/

III. A — Du-te, bade, și te culcă,
B, Bvc /: Nu-mi ținea umbră la furcă, :/

https://biblioteca-digitala.ro

IV. A		Du-te şi te odihneşte,
B, Bvc	/:	Căci de gură nu-i nădejde; :/
V. A		Du-te, nu-ţi mai pierde somnu',
B, Bvc	/:	Căci mie îm' vine omu'. :/
VI. A		Seara bună şi m-aş duce,
B, Bvc	/:	Nu mă-ndur de gura-ţi dulce. :/

fg. 108 a, Pogăceaua — Ms, 1931, b; *fg.* 759, Spini — Ab, 1935, f_3; *fg.* 824 a, Pogăceaua — Ms, 1931, b; *fg.* 933 a, Şelimbăr — Sb, 1931, b_4; *fg.* 973 a, Mohu — Sb, 1930, b_3; *fg.* 1063 b, Drăguş — Bv, 1929, f; *fg.* 1323 b, Peţelca — Ab, 1935, f_2; *fg.* 1378 a, Bogdana — Sj, 1936, b_3; *fg.* 1689 b, Prisăcani — Is, 1936, f_3; *fg.* 3448 a, Copăcel — Bv, 1937, gr. f; *fg.* 4705, Feleacu — Cj, 1935, f_2; *fg.* 4708 a, Feleacu — Cj, 1935, f; *fg.* 4917 b, Sebeşel — Ab, 1936, f_3; *fg.* 5337 a, Mărişel — Cj, 1937, b_3; *fg.* 5406 a, Albeşti — Ms, 1935, f; *fg.* 5411 b, Albeşti — Ms, 1935, f_3; *fg.* 5451 a, Mateiaş — Bv, 1937, f; *fg.* 5598 b, Şanţ — BN, 1935, f_3; *fg.* 5751 b, *Mărişel* — Cj, 1937, b_3; *fg.* 5805 b, Clopotiva — Hd, 1935, f_4; *fg.* 5937 b, Jupa — CS, 1935, f_3; *fg.* 5978 b, Glîmboca — CS, 1936, b_3; *fg.* 5986 a, Jupa — CS, 1936, f_1; *fg.* 6015 a, Glîmboca — CS, 1936, gr. f; *fg.* 6025 b, Măru — CS, 1937, gr. f; *fg.* 6910 a, Ohaba Bistra — CS, 1938, b; *fg.* 7104 b, Supurul de Sus — SM, 1938, f; *fg.* 7127 a, Solovăstru — Ms, 1938, f; *fg.* 7161 a, Bobota — Sj, 1938, b; *fg.* 7230, Butani — Bh, 1939, f_3; *fg.* 7639 a, Porumbacu de Jos — Sb, 1939, f; *fg.* 7640 a, Porumbacu de Jos — Sb, 1939, b; *fg.* 7956, Şchiopi — Cj, 1939, b; *fg.* 8113 c, Marga — CS, 1939, f; *fg.* 8278 b, Marga — CS, 1940, f; *fg.* 8286 b, Marga — CS, 1940, f; *fg.* 8287 a, Marga — CS, 1940, f; *fg.* 8949 a, Finişel — Cj, 1940, f_3; *fg.* 8951 a, Someşeni — SM, 1940, f_3; *fg.* 8987, Trăsnea — Sj, 1940, f; *fg.* 9368 a, Ormeniş — Ms, 1941, gr.b; *fg.* 10094 b, Alun — Hd, 1946, f; *fg.* 10179 c, Ghelari — Hd, 1946, f; *fg.* 10183 c, Ghelari — Hd, 1946, f; *fg.* 10192 a, Ruda — Hd, 1946, gr. f; *fg.* 10194 a, Alun — Hd, 1946, f_3; *fg.* 10196 b, Alun — Hd, 1946, f; *fg.* 10265 b, Cerbăl — Hd, 1950, f_4; *fg.* 11148 a, Muncelu Mic — Hd, 1950, f; *fg.* 11272 a, Mera (?) — Cj, 1950, f; *fg.* 11693 a, Mocod — BN, 1950, b_3; *fg.* 13260 c, Şugag — Ab, 1948, b; *fg.* 13466 b, Berbeşti — Mm, 1947, f; *fg.* 14175 a, Cerişor — Hd, 1954, gr. b; *fg.* 14227 a, Lelese — Hd, 1954, f_3; *fg.* 14504 b, Alun — Hd, 1951, b; *fg.* 14571 a, Feregi — Hd, 1954, f_4; *fg.* 14573 b, Feregi — Hd, 1954, f_3; *fg.* 14573 c, Feregi — Hd, 1954, f_3; *D* 971 b, Măru — CS, 1937, f; *D* 1050 I, Caransebeş — CS, 1939, b; *D* 1728 I, Petroşniţa — CS, 1949, b_3; *mg.* 524 g, Slatina — Ag, 1955, f; *mg.* 525 h, Slatina — Ag, 1955, f_3; *mg.* 544 t, Şanţ — BN, 1955, f_4; *mg.* 550 cc, Leşu — BN, 1955, f_3; *mg.* 579 i, Leşu — BN, 1955, f_3; *mg.* 1435 r, Rebra — BN, 1958, b_3; *mg.* 1441 h, Sîngeorz Băi — BN, 1958, f_3; *mg.* 1528 R d, Floreşti — Cj, 1958, f; *mg.* 1631 I s, Tîrgovişte — Db, 1959, f_3; *mg.* 1715 k, Ghelari — Hd, 1960, b; *mg.* 1766 I a, Sibiel — Sb, 1959, f_4; *mg.* 2830 II k, Bulzeştii de Sus — Hd, 1965, f_4; *mg.* 2830 II r, Bulzeştii de Sus — Hd, 1965, b_4; *mg.* 3161 i, Mara — Mm, 1966, f_4; *mg.* 3584 I a, Boişoara — Vl, 1968, f_4; *mg.* 3835 V b, Dumitra — Ab, 1970, f_4; *mg.* 3864 I g, Preuteasa — Sj, 1970, f_3; *mg.* 3864 I l, Preuteasa — Sj, 1970, f_3; *mg.* 3864 I m, Preuteasa —

https://biblioteca-digitala.ro

Sj, 1970, f_3; *mg.* 5284 II o, Poarta Sălajului — Sj, 1980, f_4; *mg.* 5291 I e, Vîlcele Băi — Cv, 1980, f_4; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 192/111 a, Feregi — Hd, 1913, gr. f; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 192/111 b, Petroşani — Hd, 1911, f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 193/111 c, Cerbăl — Hd, 1913, gr. $f_{2\ 3}$; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 193/111 d, Feregi — Hd, 1913, gr. f; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 194/111 e, Grădişte — Hd, 1913, gr. f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 195/113 a, Urisiul de Sus — Ms, 1914, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 195/113 b, Critişor — Bh, 1909, b_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 195/113 c, Nucşoara — Hd, 1913, gr. f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 198/117, Podeni — Cj, 1908, gr. f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 214/125 j, Mănerău — Hd, 1917, gr. f_{2-3}; Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 100/85, Prisăcani — Is, 1936, f_3*; Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 104/92, Tohanu — Bv; Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 113/105, Mateiaş — Bv, 1937, b_3*; Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 113/106, Cuciulata — Bv, b; Cocişiu, *F.m.Tîrn. M.*, p. 480, Albeşti — Ms, f_3*; Comişel, *Pădureni*, p. 137/122, Ghelari — Hd, 1960, f; Dejeu, *V. Drăg.*, p. 94/85, Valea Drăganului — Cj, 1967, b_3; Dejeu, *V. Drăg.*, p. 95/86, Valea Drăganului — Cj, 1973, b_4; Dejeu, *V. Drăg.*, p. 96/87, Traniş — Sj, 1973, b_4; Dejeu, *V. Drăg.* p. 96/88, Traniş — Sj, 1975, f_4; Dejeu, *V. Drăg.*, p. 97/89, Valea Drăganului — Cj, 1973, f_4; Nicola-Mirza, *Anexă*, p. 24/51, Poiana Sibiului — Sb; Nicola, *Mărginimea*, p. 196/166, Riul Sadului — Sb, 1958, b_4; Nicola, *Mărginimea*, p. 197/167, Boiţa — Sb, 1958, b_4; Nicola, *Mărginimea*, p. 202/174, Sălişte — Sb, f_2; Nicola, *Mărginimea*, p. 229/209, Boiţa — Sb, 1958, b_4; Nicola, *Mărginimea*, p. 231/211, Gîrbova — Ab, 1964, b_4; *200 c.d.*, p. 172/182, Pogăceaua — Ms, 1932, b*.

Varia : fg. 491 a, Arpaşu de Sus — Sb, 1932 b; *D* 676 b, Slatina — Ag 1936, f_4; *mg.* 1514 V o, Peşteana — Gj, 1958, f_1; *mg.* 3182 II u, Bilbor — Hr, 1966, f_3; *F.A.* 3739, Licuriciu — Gj, 1949, b; Carp-Amzulescu, *C.j. Muscel*, p. 187/56, Slatina — A, 1936, f_4*; Kiriac, *C.p.rom.*, p. 87/67, Musteşti — Ag, f; Nicola, *Mărginimea*, p. 208/281, Răşinari — Sb, 1972, b_4; Nicola, *Mărginimea*, p. 220/197, Răşinari — Sb, 1960, b_4; *200 c.d.*, p. 98/87, Licuriciu — Gj, 1949, b*.

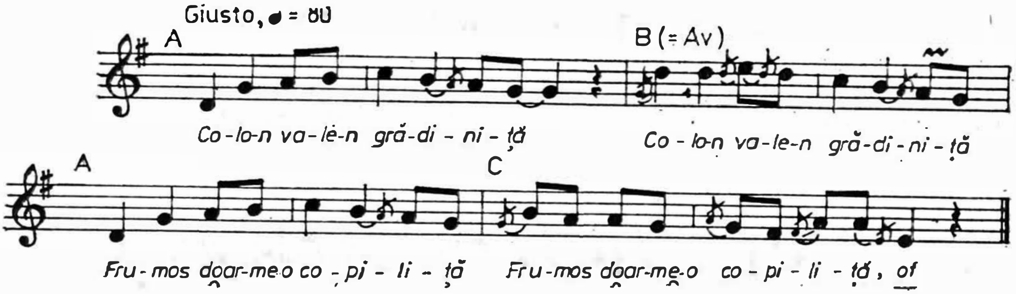
* Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 100/85, Prisăcani — Is = *fg.* 1689 b; Cocişiu, C.p.rom., p.113 Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 113/105, Mateiaş — Bv = fg. 5451 a; Cocişiu, *F.m.Tirn.M.*, p. 480, Albeşti — Ms = *fg.* 5411 b; *200 c.d.*, p. 172/182, Pogăceaua — Ms = *fg.* 824 a; Carp — Amzulescu. *C.j.Muscel.* p. 187/56 Slatina — Ag = *D* 676 b; *200 c.d.*, p. 98/87, Licuriciu — Gj = *F.A.* 3739.

39. COLO-N VALE-N GRĂDINIŢĂ

culeg. S. Rădulescu, E. Săndulescu, E. Iacobovski, 1980
trans. S. Rădulescu

mg. 5290 I d
orig. Vîlcele Băi — Covasna
inf. Silvia Caşaş, 28 de ani

https://biblioteca-digitala.ro



* Melodie convențională

I. A, B (= A_v) /: Colo n vale-n grădiniță :/
A, C /: Frumos doarme-o copiliță :/ of_2

II. A, B /: Cu păru' lăsat pe spate; :/
A Cînd pe spate, cînd pe față,
C Inimioara mi se zbate, *of*.

III. A, B /: Trece-un voinicel în grabă, :/
A, C /: Mi-o sărută și mi-o-ntreabă : :/ of_2

IV. A, B /: Fată iești sau măritată :/
A, C /: Sau zînă din cer picată? : of_2

V. A, B /: Nu-s fată, nici măritată, :/
A Că sînt floare de pe mare,
C Cine mă sărută moare, *of*.

VI. A, B /: M-a sărutat un băiat, :/
A, C /: De trei ori a leșinat; :/ *măi* of_2

VII. A, B /: M-a sărutat un voinic, :/
A, C /: Și-ala n-a avut nimic. :/ *măi* of_2

VIII. A,B /: Că s-a vorbit cu măicuța :/
A, C /: Să-mi sărute iel gurița, :/ of_2

IX. A, B /: Gurița și ochiul stîng :/
A, C /: Care m-a făcut să plîng; :/ *măi* of_2

X. A, B /: Gurița și ochiul drept :/
A, C /: Care m-a făcut să plec. :/ *măi* of_2

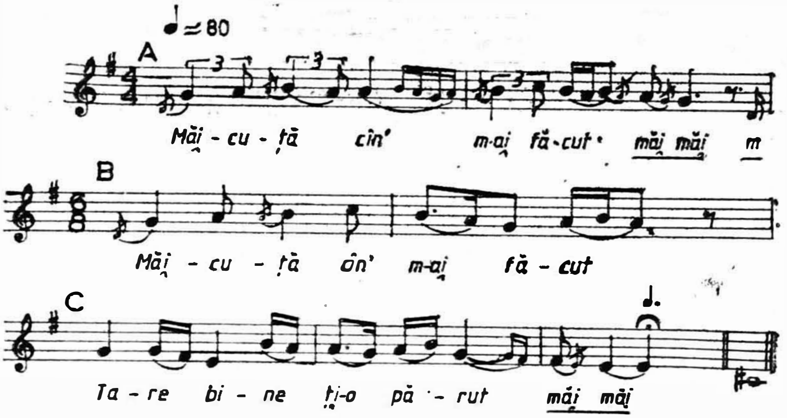
mg. 227 b, Buteasa — Mm, 1953, b; *mg.* 1601 o, Isăccea — Tl, 1959, b_3; *mg.* 2668 R d, Drăguș — Bv, 1966, f_4; *mg.* 5290 I d, Vîlcele Băi — Cv, 1980, f_3; *mg.* 5290 I h, Vîlcele Băi — Cv, 1980, b_3.
Varia: mg. 421 p, Slatina — Ag, 1954, f.

https://biblioteca-digitala.ro

40. MĂICUȚĂ, CÎN' M-AI FĂCUT

culeg. G. Sulițeanu, 1970
trans. G. Sulițeanu

mg. 3836 II b
orig. Dumitra — Alba
inf. Victoria Gota, 13 ani



I. A, B m_2/: Măicuță, cîn' m-ai făcut :/, *măi, măi*$_1$,
C Tare bine ți-o părut, *măi, măi.*
II. A, B /: Doar o vorbă ți-am greșit :/, *măi, măi*$_1$,
C Cîn' ți-am spus că mă mărit, *măi, măi.*
III. A, B /: Nu mă da urîtului, :/ *măi, măi*$_1$,
C Că-i dau foc pămîntului, *măi, măi.*
IV. A, B /: De cine mi-e mie dor :/ *măi, măi*$_1$,
C Nu-i pe-aicea călător, *măi, măi ;*
B Dar de cine mi-i urît,
C Azi de trei ori l-am văzut, *măi, măi.*
B Fugi, urîtule, din prag
C Să vie cine mi-i drag, *măi, măi.*

fg. 1087 b, Drăguș — Bv, 1929, f_3; *D* 1358 I b, Dobric — BN, 1940; *mg.* 1475 1, Nuci — If, 1958, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 97/45 c, Cooc — Cj (?), 1909, b; Cocișiu, *F.m.Tîrn.M.*, p. 481, Retiș — Sb, 1932, f_3; *200 c.d.*, p. 176/188, Dobric — BN, 1940*.
Subtip : fg. 8706 a, Dragoslavele — Ag, 1940, f_3; *mg.* 1724 I, Poroschia — Tr, 1960, b_3; *mg.* 3836 R b, Dumitra — Ab, 1970, f_1.

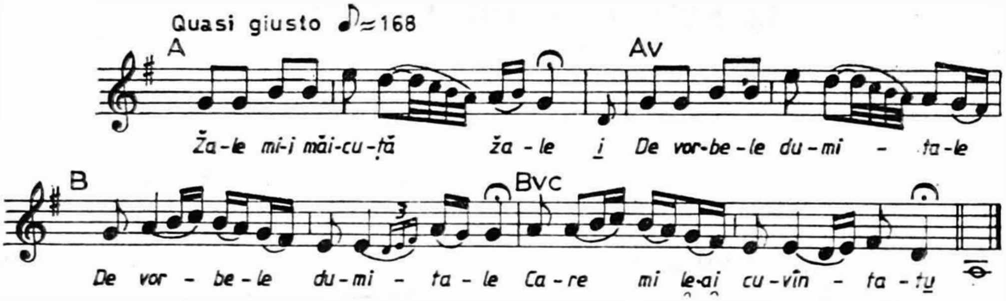
* *200 c.d.*, p. 176/188, Dobric — BN = *D* 1 358 I b.

41. JALE JMI-I, MĂICUȚĂ, JALE

culeg. I. Cocișiu, 1937
trans. P. Carp

fg. 3438 a
orig. Mărgineni — Brașov
inf. Ana Boacă și Maria I. Lie (sic)

https://biblioteca-digitala.ro



I. A — Jale mi-i, măicuță, jale
A_v,B — i_1/: De vorbele dumitale :/
$B_{v\ c}$ — Care mi le-ai cuvîntat*u*,

II. A — Care mi le-ai cuvîntat*u*,
A_v, B — $ă_1$/: Și ieu nu li-am ascultat*u*, :/
$B_{v\ c}$ — *A la la lai, la la la la.*

III. A, A_v — /: *i* Dar acum li-aș asculta, :/
B, $B_{v\ c}$ — /: N-are cine cuvînta. :/

IV. A, A_v — *și*$_2$/: Pare-mi rău, vremea-i tîrzie, :/
B, $B_{v\ c}$ — /: *La la la la la la la la.* :/
(în continuare, notat după cîntare :)
Las' c-așa-m' trăbuie mie.

fg. 3438 a, Mărgineni — Bv, 1937, gr. f; *fg.* 3480 b, Netotu — Bv, 1937, b_3; *fg.* 4446, Lichincioara — Ms, 1936, f; Cocișiu, *C.p.rom.*, p. 116/110, Netotu — Bv, 1937, b_3*.
Varia : fg. 4985 a, Mărinești — Ab, 1937, f; Bartók, *R.F.M.*, II, p.237/145 a, Cărpiniș — Ab, 1910, b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 238/145 b, Vidra de Mijloc — Ab, 1910, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 272/175, Murani — Tm, 1912, gr.b_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 362/258, Mănerău — Hd, gr. f_2; Bartók, *R.F.M.* II, p. 365/264, Alibunar — Tm (?), 1912, gr. f_3.

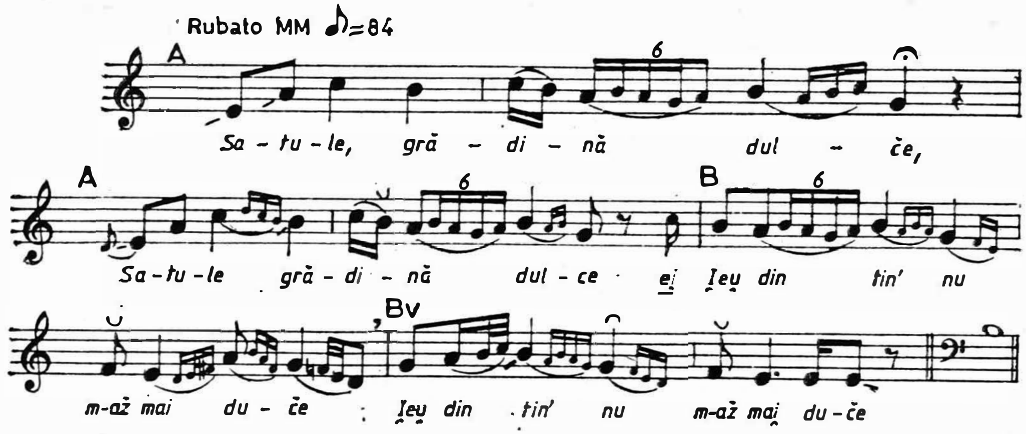
* Cocișiu, *C.p.rom.*, p. 116/110, Netotu — Bv = *fg.* 3480 b.

https://biblioteca-digitala.ro

42. SATULE, GRĂDINĂ DULCE

culeg. I. Cocişiu, 1939
trans. I. Herţea

D 1041 II a
orig. Retiş — Sibiu
inf. Ilie Tăuţ şi Ion Bîrsan



I. A, A — Satule, grădină dulce, :/
B, $B_{v\ c}$ — ei_1/ : Ieu din tin' nu m-aj mai duce :/

II. A, A — / : *şi* De mirosu' florilor :/
B, $B_{v\ c}$ — / : De dragostea fetelor. :/

fg. 889, Mohu — Sb, 1930, b_3; *fg.* 5422 a, Boiu — Ms, 1935, b_4; *fg.* 5471 b, Hetiur — Ms, 1937, b ; *D* 1041 II a, Retiş — Sb, 1939, gr. b ; *mg.* 1775 I c, Sibiel — Sb, 1959, b_4; *F.A.* 4959, Retiş — Sb, 1929, b_3; Cocişiu, *F.m.Tîrn.M.*, p. 479, Hetiur — Ms, 1937, b* ; Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 114/107, Retiş — Sb, 1929, b_3* ; Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 115/108, Boiu — Ms, 1935, b_4* ; Nicola, *Mărginimea*, p. 195/165, Gîrbova — Ab, 1975, b_4. *Varia :* Nicola, *Mărginimea*, p. 198/169, Topîrcea — Sb, 1957, f.

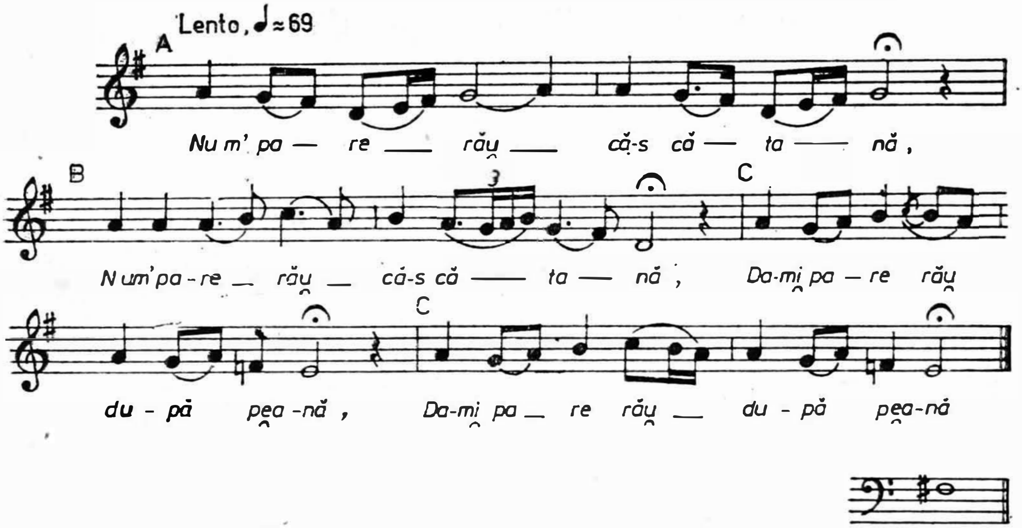
* Cocişiu, *F.m.Tîrn.M.*, p. 479, Hetiur — Ms = *fg.* 5471 b; Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 114/107, Retiş — Sb = *F.A.* 4959; Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 115/108, Boiu — Sb = *fg.* 5422 a.

43. NU-M' PARE RĂU CĂ-S CĂTANĂ

culeg. T. Alexandru, 1939
trans. P. Carp

fg. 8088 b
orig. Răhău — Alba
inf. Ion Fulca ,Ion Popa şi Vasile Cacovean

https://biblioteca-digitala.ro



I. A, B /: Nu-m' pare rău că-s cătană, :/
C, C /: Da-m' pare rău după peană, :/

II. A, B /: După peană și cuțit, :/
(în continuare dictat :)
Căj nu le mai por' mai mult.
Plînge-mă, maico, cu dor,
Dă ț-am fos' dulce ficior,
Ț-am lua' plugul de corn,
Ț-am făcu' negrul ogor.
Cîn' am fos' la drusăit,
Statu' haina mi-o croit;
Cîn' am foz la sămănat,
Statu' haine m-a-mbrăcat.
Plînge-mă cu lacrămi multe,
Că nu-z mai fa' tină-n curte,
Nici în curte, nici în casă,
Nij nu mîn' cu voi la masă.
Văd bine, cătană sînt,
Nu mă pot băga-n pămînt,
Că pămîntu-i țălinos,
Nu m-aj băga bucuros;
Și pămîntu-i plin de iarbă,
Nu m-aj băga fără triabă.

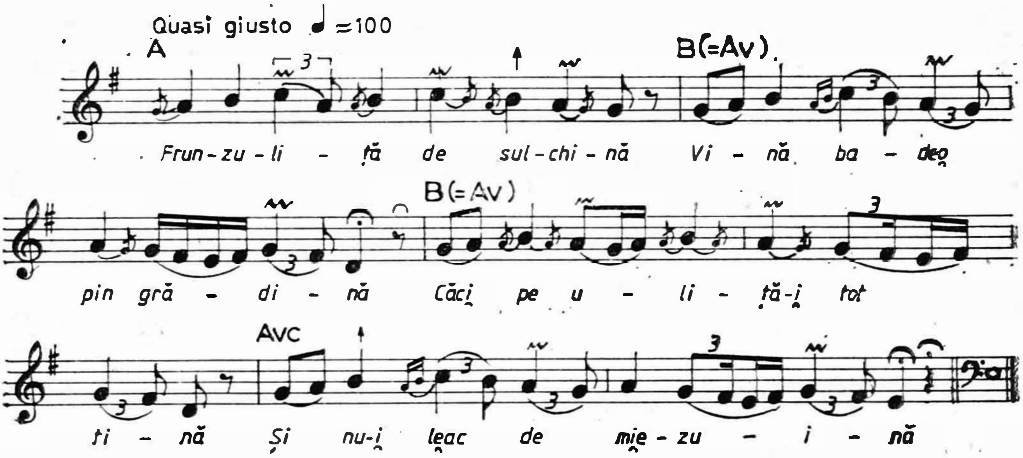
fg. 893 b, Mohu — Sb, 1930, b; *fg.* 2041 b, Nucșoara — Ag, 1934, f_4; *fg.* 8088 b, Răhău — Ab, 1939, gr.b; *D* 1444 II b, Sîngătin — Sb, b.

https://biblioteca-digitala.ro

44. VINĂ, BADEO, PIN GRĂDINĂ

culeg. Florin Georgescu, Lucilia Georgescu, M. Kahane, 1962
trans. M. Kahane

mg. 2970 m
orig. Viștea de Jos — Brașov
inf. Matei Sandru „a lu' Matică", 52 de ani



I. A Frunzuliță de sulchină,
B Vină, badeo, pin grădină
B Căci pe uliță-i tot tină
$A_{v\ c}$ Și nu-i leac de miezuină

II. A P-o poartă de rogojină
B Cîn' pui mîna, cade-n tină;
B Și-o portiță de rogoz,
$A_{v\ c}$ Cîn' pui mîna, cade jos.

III. A *şî* Măi bădiţo, frumuşele,
B Dacă-ţi trebuie muiere
B, $A_{v\ c}$ /: Vin la maica şi mă ciere; :/

IV. A Dacă maica nu să-ndură,
B Vină noaptea şi mă fură
B Făr' de cercei şi mărgiele,
$A_{v\ c}$ Făr' de voia maicii miele.

V. A Te-am cerut la maică-ta
B Şi n-o vrut să mi te dea;
B *păi* Dă-o-n foc, nimic nu-i spune,
$A_{v\ c}$ Hai mîndro, cu mine-n lume.

VI. A Drumu-i bun, putiem porni,
B Lumia-i largă de-a trăi;
B *i* Ş-om trăi cu buze moi
$A_{v\ c}$ Ca şi ci cu şase boi;

VII. A Ş-om trăi cu buze dragi
B Ca şi ciei cu şase vaci.
B Mîndruliţă păr roşcat,
$A_{v\ c}$ Ia-s hainiele pentru pat,

https://biblioteca-digitala.ro

VIII. A, B /: Hai cu mine la Bănat; :/
B Şi de nu te-oi şti diriege,
A, o Să mă baz, mîndro, la liege.

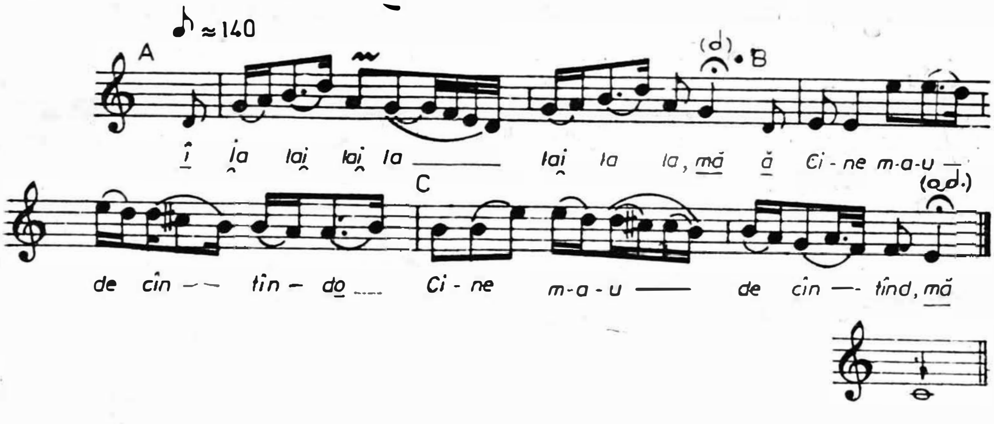
fg. 2048 b, Stăneşti — Ag, 1936, gr.f_2; *fg.* 5860 b, Soceni — CS, 1936, f_3; *fg.* 6033 b, Măru — CS, 1937, f; *mg.* 2970 k, Viştea de Jos — Bv, 1962, b_4; *mg.* 2970 l, Viştea de Jos — Bv, 1962, b_4; *mg.* 2970 m, Viştea de Jos — Bv, 1962, b_4; *mg.* 4754 II o, Ciocile — Br, 1976, b_4; Alexandru, *M.p.bănăţ.*, p. 13, Măru — Cs; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 184/106 c, Jebel — Tm, 1912, f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 185/107 b, Budureasa — Bh, 1909, f; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 470/365, Alibunar — Tm (?), 1912, b_3; Nicola-Mîrza, *Anexă*, p. 6/15, Măru — CS*; *200 c.d.*, p. 144/142, Soceni — CS, 1936, f_3*; *200 c.d.*, p. 149/149, Măru — CS, 1937, f*
Varia : mg. 1712 m, Cerişor — Hd, 1960, gr.f_2; *F.A.* 66, Gura Sărăţii — Bz, 1949, f; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 185/107 a, Leheceni — Bh, 1909, gr. f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 184/106 d, Murani — Tm, 1912, gr.f_2; Comişel, *Pădureni*, p. 136/121, Cerişor — Hd, gr. f_2; *200 c.d.*, p. 67/46, Gura Sărăţii — Bz, 1949.

* Nicola-Mîrza, *Anexă*, p. 6/15, Măru — Cs = Alexandru, *M.p.bănăţ.*, p. 13; *200 c.d.*, p. 144/142, Soceni — CS = *fg.* 5860 b; *200 c.d.*, p. 149/149, Măru — CS = *fg.* 6033 b; Comişel, *Pădureni*, p. 136/121, Cerişor — Hd = *mg.* 1712 m; *200 c.d.*, p. 67/46, Gura Sărăţii — Bz = *F.A.* 66.

45. CINE M-AUDE CÎNTÎND

culeg. C. Brăiloiu, 1933
trans. Maria Siminel, I. Cocişiu

D 414 I a
orig. Drăguş — Braşov
inf. Zenovia Fogoroş („Vica lui Conşit")



https://biblioteca-digitala.ro

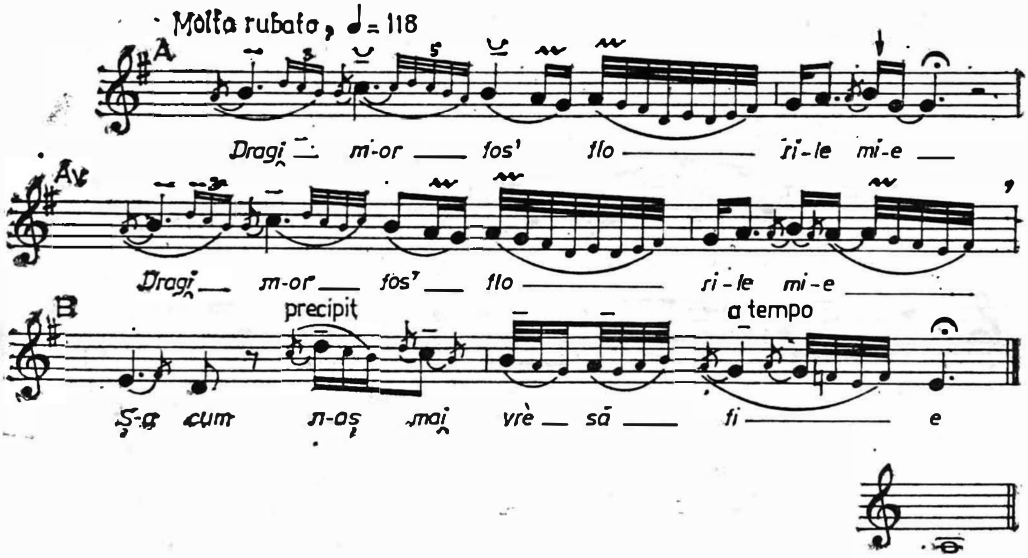
I.	A	*î*	*Ia lai lai la, lai la la, mă,*
	B	*ă*	Cine m-aude cîntind*o*
	C		Cine m-aude cîntind, *mă,*
II.	A	*e*	Zice că n-am nici un gînd*o.*
	B, C	e_1 /:	Nice n-am ieu multe tare :/
III.	A, B	$ă_2$ /:	Numai unu', și mă doare :/
	C		Și să nu dea Dumnezeu, *mă,*
IV.	A	*ă*	Și să nu dea Dumnez*eu*
	B, C	$ă_1$ /:	Și la altu' gîndu' mieu :/, $mă_2$.

fg. 1071, Drăguș — Bv, 1929, f_3; *fg.* 1114 b, Drăguș — Bv, 1929, f_3; *D* 414 I a, Drăguș — Bv, 1933, f_3; *D* 680 a, Slatina — Ag, 1936, f; *mg.* 163 n, Rohia — Mm, 1952, f; *mg.* 1173 f, Fundu Moldovei — Sv, 1957, f_2; *mg.* 1584 f, Leșu — BN, 1959, f_3; *mg.* 1772 II d, Vale — Sb, 1959, f_2; *mg.* 5290 II j, Vîlcele Băi — Cv, 1980, f_4; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 402/292 a, Voiniceni — Ms, 1912, f; Bartók, *R.F.W.*, II, p. 402/292 b, Petroșani — Hd, 1911, gr.f_2; Cocișiu, *C.p.rom.*, p. 111/103, Poiana — Ab, 1936, b; Nicola, *Mărginimea*, p. 221/199, Poiana Sibiului — Sb, 1933, f; *200 c.d.*, p. 82/67, Slatina — Ag, 1936, f*.
Varia : fg. 492 b, Arpașu de Sus — Sb, 1932, b; *fg.* 10066 b, Buda — Bt, 1946, f; *D* 652 II a, Jugur — Ag, 1936, f; Nicola, *Mărginimea*, p. 221/198, Rășinari — Sb, 1960, b_4; *200 c.d.*, p. 72/53, Jugur — Ag, 1936, f*.

* *200 c.d.*, p. 82/67, Slatina — Ag = *D* 680 a; *200 c.d.*, p. 72/53, Jugur — Ag = *D* 652 II a.

46. DRAGI M-OR FOS' FLORILE MIE

culeg. A. Ciortea, M. Kahane, R. Weiss, 1955
trans. M. Kahane
mg. 496 b
orig. Ghelar — Hunedoara
inf. Maria Toma Iencuț, 60 de ani



https://biblioteca-digitala.ro

I. A, A_v /: Dragi m-or fos' florile mie, :/
B Ș-acum n-aș mai vre să fie,

II. A, A_v /: Ș-acum n-aș mai vre să fie; :/
B Dragi m-or fost florile-n oală,

III. A Dragi m-or fost florile-n oală,
A_v, B /: Pintru min' n-aș vre să-nfloară. :/

(în continuare dictat:)
Să-nfloră pintru fișiori,
Să le pună-n pălărie
Cîn pleacă la vesălie;
Să-nfloră și pentru fete,
Să le pună la ureche,
Că și ieu le am purtat
Pîn' la măicuța am stat.
Și dacă m-am măritat,
A me partea s-o uscat;
Și dacă m-am logodit,
A me partea s-o pălit,
Mai mult n-o mai înflorit.

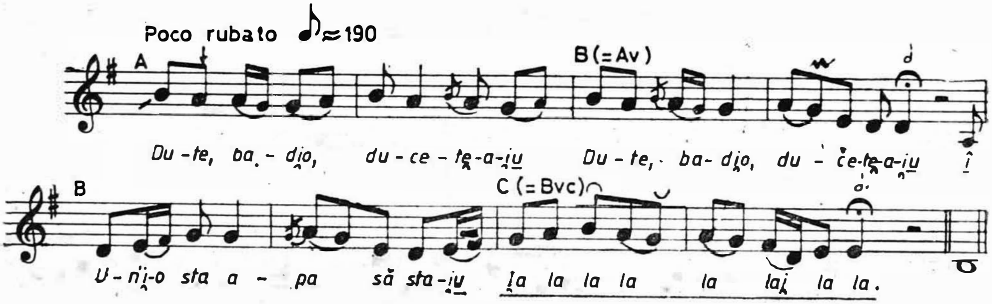
fg. 14577 b, Feregi — Hd, 1954, gr.f_4; *mg.* 496 b, Ghelar — Hd, 1955, f_4; Comișel, *Pădureni*, p. 145/134, Ghelar — Hd, 1955, f_4* ; Comișel, *Pădureni*, p. 146/135, Feregi — Hd, 1954, gr. f_4*.

* Comișel, *Pădureni*, p. 145/134, Ghelar — Hd = *mg.* 496 b; Comișel, *Pădureni*, p. 146/135, Feregi — Hd = *fg.* 14577 b.

47. DU-TE, BADIO, DUCE-TE-AI

culeg. I. Cocișiu, 1946
trans. I. Friedeman

fg. 10185 a
orig. Ruda — Hunedoara
inf. Anișca Dan



https://biblioteca-digitala.ro

I. A, B (= A_v) /: Du-te, badio, duce-te-ai*u* :/
B_v Uni-o sta apa să stai*u*,
C (= B_v) *Ia la la la, la lai la la.*

II. A, B *păi*$_1$ /: Uni-o sta apa să stai*u*, :/
B_v, C /: Că tu drăguță să n-ai*u*; :/

III. A, B *e*$_1$ /: Că drăguță ț-am fost ie*u*, :/
B_v, C *e*$_1$ /: Și la bine și la ră*u*. :/
(în continuare notat după cîntare :)
Cîtu-i pă Murăș în sus*u*,
Nu-i ca badia-al de s-o dus*u*.
î Ie-mă, badio, și pă mine
Pă Murăș în sus cu tine.
De ț-oi căde cu rușîne,
Fă-mă brîu pe lîngă tine;
De ț-o căde brîu' gre*u*,
Fă-mă lumină de să*u*
pîi Și drăguț din satu mie*u*.

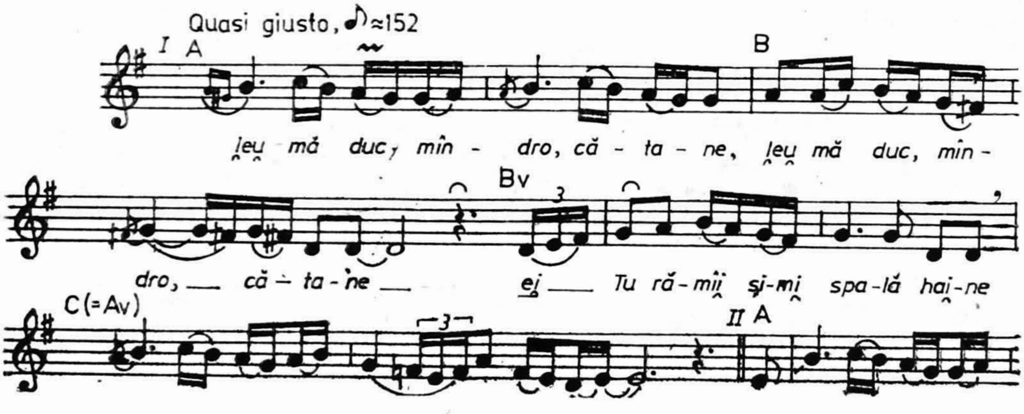
fg. 10184 b, Ruda — Hd, 1946, f; *fg.* 10185 a, Ruda — Hd, 1946, f; *fg.* 10188 b, Ruda — Hd, 1946, f; *fg.* 10206 b, Poienița Voinii — Hd, 1946, f; Comișel, *Pădureni*, p. 106—107/81, Ruda — Hd, 1946, f*.

* Comișel, *Pădureni*, p. 106—107/81, Ruda — Hd = *fg.* 10184 b.

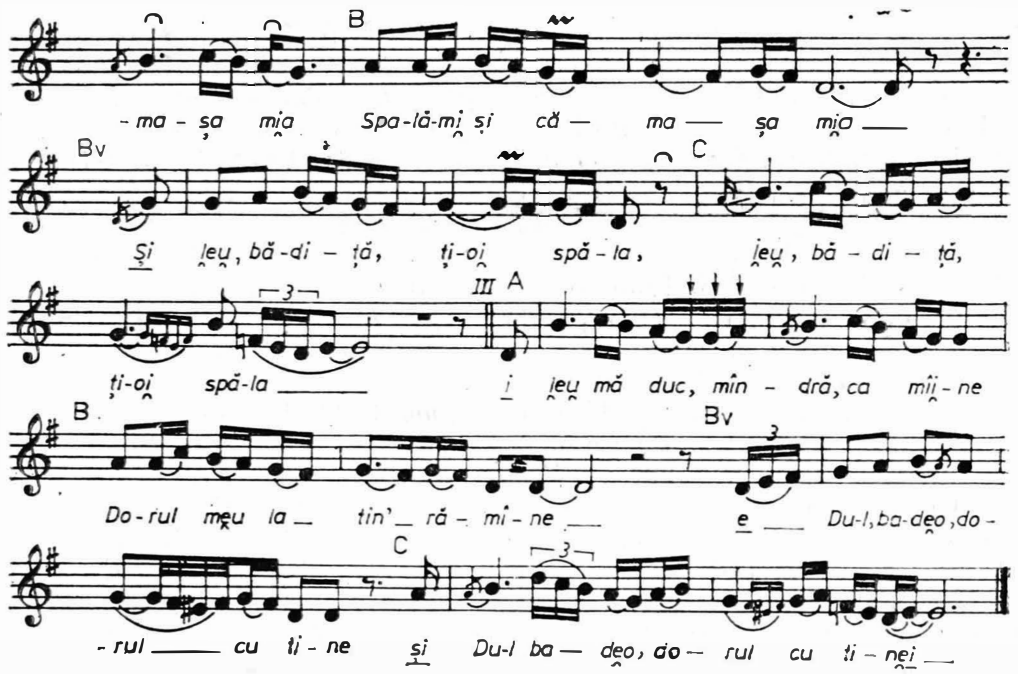
48. IEU MĂ DUC, MÎNDRO, CĂTANE

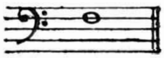
culeg. A. Stroia, 1930
trans. S. Rădulescu

fg. 932 a
orig. Mohu — Sibiu
inf. Pavel Dragomir, 28 de ani



https://biblioteca-digitala.ro





I.	A, B	/:	Ieu mă duc, mîndro, cătane :/
	B_v,C	ei_1/:	Tu rămîi și-mi spală haine. :/
II.	A,B	$și_1$/:	Spală-mi și cămașa mia. :/
	B_v,C	$și_1$/:	Ieu, bădiță, ți-oi spăla. :/
III.	A	*i*	Ieu mă duc, mîndră, ca mîine
	B		Dorul meu la tin' rămîne.
	B_v		Du-l, badeo, dorul cu tine
	C	*și*	Du-l, badeo, dorul cu tine*i*
IV.	A,B	/:	Nu te mai lăsa la mine :/
	B_v,C	$și_1$/:	Io-s copilă tinerea :/
V.	A,B	$și_1$/:	Doru' (indistinct)
	B_vC	e_1/:	Io-s copilă diezmierdată :/

fg. 88 a, Lunca de Jos — Bc, 1927, f; *fg.* 124 d, Șomîntiu — Bv (?), 1952, b; *fg.* 884 c, Mohu — Sb, 1930, f_2; *fg.* 898 c, Rășinari — Sb, 1930, f_2; *fg.* 932 a, Mohu — Sb, 1930, b_3; *fg.* 1037 b, Jina — Sb, 1936, f_4; *fg* 1050 a, Drăguș — Bv, 1929, f; *fg.* 1183 a, Drăguș — Bv, 1932, f; *fg.* 1195, Drăguș — Bv, 1932, b_3; *fg.* 1302 a, Arpașu de Sus — Sb, 1932, b_3; *fg.* 2704 b, Runcu — Gj, 1930, f_3; *fg.* 3204 b, Tătăruși — Is, 1930, f_3; *fg.* 4150 b, mohn — Ad, 1936, f_3; *fg.* 4583 a, Iancu Jianu — Ol, 1935, f; *fg.* 5156 a, Retiș — Sb, 1932, f_3; *fg.* 5678 b, Rebrișoara — BN, 1935, f_3; *fg.* 5987 b, Jupa — CS, 1936, f_1; *fg.* 6533 c, Trestieni — Ph,

https://biblioteca-digitala.ro

1938, f ; *fg.* 6820 c, Cărmăzănești — Hd, 1938, f ; *fg.* 7134 b, Solovăstru — Ms, 1938, f ; *fg.* 7912 b, Cerbăl — Hd, 1914 (sic), gr. f_2 ; *fg.* 8107 a, Marga — CS, 1939, b ; *fg.* 8284 a, Marga — CS, 1940, f ; *fg.* 8658 a, Sîmbăta Nouă — Tl, 1940, b ; *fg.* 8715 a, Dragoslavele — Ag, 1940 gr. f—b ; *fg.* 8824 a, Boteni — Ag, 1940, f_3 ; *fg.* 8935 b, Trăsnea — Sj, 1940, f ; *fg.* 9162 b, Habic — Ms, 1941, f_3 ; *fg.* 9211 a, Stoilești — Vl, 1941, f_2 ; *fg.* 11446 a, Bătrîni — Ph, 1950, f_3 ; *fg.* 14214 b, Lelese — Hd, 1954, gr. f ; *fg.* 14217 b, Lelese — Hd, 1954, f ; *fg.* 14558 b, Cerbăl — Hd, 1954, f ; *fg.* 14601 b, Eftimie Murgu — CS, 1955, b_2 ; *D* 682 b, Viștea de Sus — Bv, 1934, f ; *D* 682 c, Viștea de Sus — Bv, 1936 (?), f ; *D* 736 c, Sîmbăta de Sus — Bv, 1937, f ; *D* 850 a, Caransebeș — CS, 1937, b ; *D* 1352 I a, Boteni — Ag, 1940, f_3 ; *mg.* 47 j, Bucșani — Db, 1951, f ; *mg.* 902 g, Văleni — Mm, 1956, f_3 ; *mg.* 1551 c, Puieni — If, 1959, f_3 ; *mg.* 1622 II f, Bocșa Vasiovei — CS, 1960, f_3 ; *mg.* 2667 R 1 Drăguș — Bv, 1964, f_4 ; *mg.* 2967 a, Viștea de Jos — Bv, 1962, b_4 ; *mg.* 2967 s, Viștea de Jos — Bv, 1962, f_4 ; *mg.* 3721 II d, Cizer — Sj, 1969, b ; *mg.* 3865 I u, Pria — Sj, 1970, f_4 ; *mg.* 5348 II a, Jugur — Ag, 1981, f_3 ; *F.A.* 4988, Retiș — Sb, 1929, f ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 197/116, Hotărel — Bh, 1909, f_3 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 216/126 d, Suplacu de Tinca — Bh, 1914, b_3 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 216/126 e, Ghelar — Hd, 1914, gr.f_2 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 217/126 f, Nucșoara — Hd, 1913, gr.f_2 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 217/126 g, Mănăstireni — Cj, 1910, f ; Bartòk, *R.F.M.*, II, p. 218/126 h, Feregi — Hd, 1913, gr.f ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 218/127 a, Rogoz — Bh, 1911, gr.f_2 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 219/127 b, Delani — Bh, 1909, gr.f_2 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 219/128, Hotărel — Bh, 1909, f ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 224/132 a, Grădiște — Hd, 1913, gr.f_3 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 295/199, Cerbăl — Hd, 1913, gr.f_2 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 295/200 a, Seleuș — Ad, 1912, f_3 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 296/200 b, Banloc — Tm, 1912, f_3 ; Bartòk, *R.F.M.*, II, p. 312/213 a, Rîu de Mori — Hd, 1913, f_2 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 313/213 b, Cerbăl — Hd, 1913, f_3 ; Bartòk, *R.F.M.*, II, p. 314/213 c, Cerbăl — Hd, 1913, f_2 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 314/213 d, Feregi — Hd, 1913, gr.f_3 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 315/213 e, Rîu de Mori — Hd, 1913, gr.f_2 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 315/213 f, Grădiște — Hd, 1913, gr.f_3 ; Bartòk, *R.F.M.*, II, p. 316/213 g, Comori — Ms, 1914, f_4 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 316/213 h, Sînnicolau Mare — Tm, 1910, gr.f_2 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 317/213 i, Sîngeru de Pădure — Ms, 1916, b_2 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 319/214 a, Cerbăl — Hd, 1913, b_2 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 319/214 b, Feregi — Hd, 1913, gr.f_3 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 322/215 g, Vidra de Mijloc — Ab, 1910, b ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 323/215 h, Grădiște — Hd, 1913, gr. f_3 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 323/215 i, Păucinești — Hd, 1913, gr.b_3 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 324/215 j, Cerbăl — Hd, 1913, gr.f_2 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 324/215 k, Rîu de Mori — Hd, 1913, gr.f_2 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 325/215 m, Drăgănești — Bh, 1909, b ; Cocișiu, *C.p.rom.*, p. 106/94, Jina — Sb, 1936, f_4* ; Kiriac, *C.p.rom.*, p. 91/74, Mustești — Ag, 1912, f ; Kiriac, *C.p.rom.*, p. 115/106, Lunca de Jos — Hr (?), 1927, f ; Nicola — Mîrza, *Anexă*, p. 109/203, Retiș — Sb ; Nicola, *Mărginimea*, p. 189/157, Topîrcea — Sb, 1957, f_4 ; Nicola, *Mărginimea*, p. 212/186, Gura Rîului — Sb, 1960, b ; Nicola, p. 222/200 Sibiu — Sb, 1962, f ; *200 c.d.*, p. 79/63, Beleți — Ag, 1927, b ; *200 c.d.*, p. 163/169, Retiș — Sb, 1929, f*

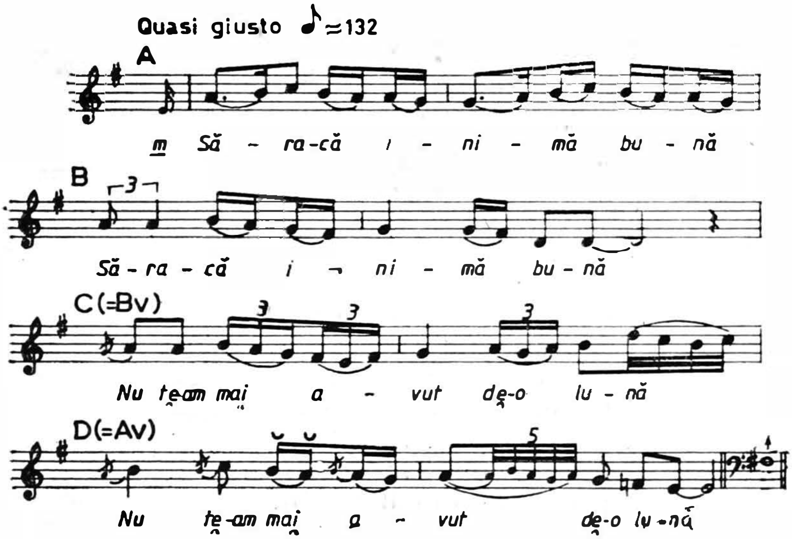
Varia : *fg.* 4571a, Dobrosloveni — Ol, 1935, C_1; *fg.* 13231 a, Saraiu — Ct, 1928, f; *fg.* 13268 a, Poiana Sibiului — Sb, 1948, b; *mg.* 511 h, Secături — Ag, 1955, f_3; *mg.* 1737 c, Malu cu Flori — Db, 1960, gr.f_2; Bartók, *Bihor*, p. 148/163, Şebiş — Bh, 1910; Bartók, *Bihor*, p. 154/169, Şebiş — Bh, 1910; Bartók, *Bihor*, p. 202/219, Leleşd — Bh, 1910; Bartók, *Bihor*, p. 227/245, Leheceni — Bh, 1910; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 70/21, Delani — Bh, 1909, gr.f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 357/252, Perneşti — Ad, 1917, gr.b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 358/253, Mănăştiur — Tm, 1912, f_2; Bartòk, *R.F.M.*, II, p. 447/333, Foceni — Tm, 1913, gr.f_2; Nicola, *Mărginimea*, p. 192/161, Jina — Sb, 1974, f_4.

* Cocişiu, *C.p.rom.*, p. 106/94, Jina — Sb = *fg.* 4571 a; *200 c.d.*, p. 163/169, Retiş — Sb = = *F.A.* 4988.

49. SĂRACĂ INIMĂ BUNĂ

culeg. I. Cocişiu, 1932
trans. R. Weiss

fg. 492 a
orig. Arpaşu de Sus — Braşov
inf. Pantelimon Pompu, 24 de ani



I.	A, B	m_1/ : Săracă inimă bună, :/
	C(=B_v), D(=A_v)	/ : Nu te-am mai avut de-o lună; :/
II.	A, B	/ : Nici de-o lună, nici de-un an*u*, :/
	C, D	/ : Nici acuma nu te am*u*; :/

https://biblioteca-digitala.ro

III. A, B /: Nici de-o lună, nici de trii, :/
C, D /: Nu te am păn-oi trăi; :/

IV. A, B /: Şi nici nu te-oi mai avea, :/
C, D /: Doamne, păn-va fi lumea. :/

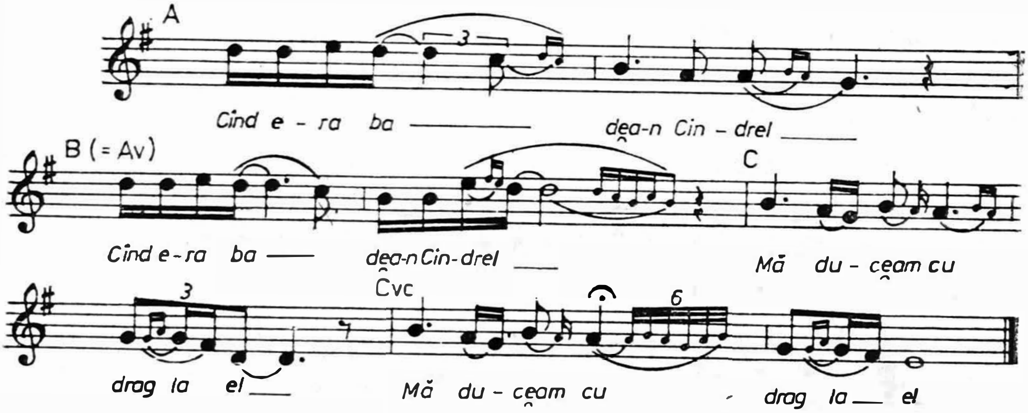
fg. 2748 a, Runcu — Gj, 1930, f_3; *fg.* 5441 a, Retiş — Sb, 1937; *fg.* 5441 b, Mateiaş — Bv, 1937, gr. b; *fg.* 5442 a, Retiş — Sb, 1937; *fg.* 10190 b, Ruda — Hd, 1946, f; *fg.* 11275 c, ? — Cj, 1950, f; Cocişiu, *F.m.Tîrn.M.*, p. 486, Mateiaş — Bv, 1937, gr. b*.

* Cocişiu, *F.m.Tirn.M.*, p. 486, Mateiaş — Bv = *fg.* 5441 b.

50. CÎND ERA BADEA-N CINDREL

culeg. Ioan R. Nicola, 1952
trans. I. R. Nicola

Nicola, *Mărginimea*, p. 199/170
orig. Răşinari — Sibiu
inf. Roni Heljiu



I. A, B(=A_v) /: Cînd era badea-n Cindrel :/
C, Cv c /: Mă duceam cu drag la el; :/
(în continuare dictat:)
De cînd badea-a coborît,
Eu Cindrelul l-am urît.
Mi-a trimis badea Ion
Din Cluj, din batalion,
Cîrpă neagră îndungată
Să mai stau vreo doi ani fată.
I-am trimis daru-napoi:
Cîrpă roşie cu flori,
Că mai sunt la noi feciori;
Tot mai sunt şi să mai fac,
Tot din ăia care-mi plac.

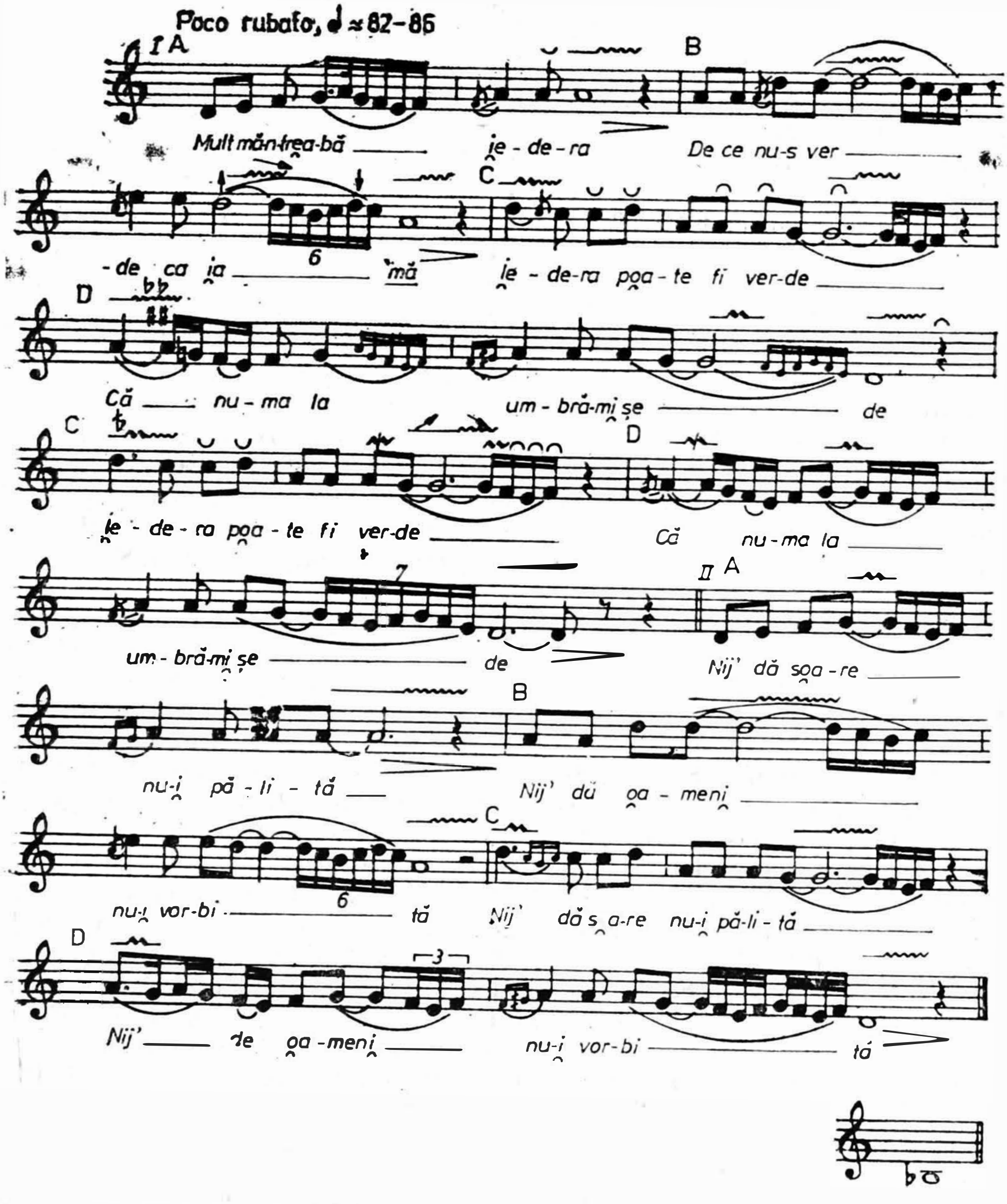
https://biblioteca-digitala.ro

Nicola, *Mărginimea*, p. 199/170, Răşinari — Sb, 1952, b; Nicola, *Mărginimea*, p. 200/171, Rîul Sadului — Sb, 1958, f_3; Nicola, *Mărginimea*, p. 201/172, Tilişca — Sb, f_3.

51. MULT MĂ-NTREABĂ IEDERA *

culeg. S. Rădulescu, E, Săndulescu, 1980
trans. S. Rădulescu

mg. 5289 I p
orig. Vîlcele Băi — Covasna
inf. Maria Boroş, 32 de ani



* Tip melodic ce poartă amprenta convenţionalismului.

I. A Mult mă-ntreabă iedera
B De ce nu-s verde ca ia, *mă?*
C, C /: Iedera poate fi verde,
D, D Că numa' la umbră-mi șede, :/

II. A, C /: Nij dă soare nu-i pălită,
B, D Nij dă oameni nu-i vorbită. :/

III. A Să vii, bade, pă la noi
B Să-ți dau sarea buzelor, *mă.*
C Aj veni, mîndruța me,
D Dar mă tem că lumea-i re, mă;
C Dar mă tem că lumea-i re
D Și ne strică dragostea, *mă.*

fg. 556 b, Stupini — BN, 1932, b_2; *fg.* 1069 b, Drăguș — Bv, 1929, f; *fg.* 1149 b, Drăguș — Bv, 1932, f; *fg.* 5499 a, Șanț — BN, 1935, f; *fg.* 5577 b, Șanț — BN, 1955, f_2; *fg.* 5826 b, Rudăria — CS, 1936, f_3; *fg.* 6787 a, Jdioara — CS, 1938, b_4; *fg.* 9099 a, Ibănești — Ms, 1940, b; *fg.* 10577 b, Răscruci — Cj, 1949, b; *fg.* 11616 a, Mocod — BN, 1950, f_2; *fg.* 11673 b, Mocod — BN, 1950, f_2; *fg.* 13429 b, Desești — Mm, 1947, f; *fg.* 14169 b, Cerișor — Hd, 1954, gr.f; *fg.* 14546 b, Cerbăl — Hd, 1954, f; *fg.* 14600 c, Rudăria — CS, 1955, b; *D* 723 b, Fundu Moldovei — Sv, 1936, f_3; *mg.* 399 a, Hangu — Nt, 1954, b_3; *mg.* 546 i, Șanț — BN, 1955, f_3; *mg.* 553 i, Leșu — BN, 1955, f_3; *mg.* 585 d, Leșu — BN, 1955, f_4; *mg.* 1135 r, Buhalnița — Nt, 1956, f_3; *mg.* 1168 c, Fundu Moldovei — Sv, 1957, f; *mg.* 1168 f, Fundu Moldovei — Sv, 1957, f_3; *mg.* 1424 k, Puieni — If, 1958, f; *mg.* 1438 a, Rebra — BN, 1958, gr.f_2; *mg.* 1461 II n, Pojorîta — Sv, 1958, f; *mg* .1671 i, Făcăieni — Il, 1960, f_2; *mg.* 2665 V d, Drăguș — Bv, 1964, f_3; *mg.* 3501 I b, Buciumi — Sj, 1968, f_4; *mg.* 3504 II c, Buciumi — Sj, 1968, b_4; *mg.* 3505 I e, Buciumi — Sj, 1968, f_3; *mg.* 3775 R u, Sîrbești — Bz, 1969, b_4; *mg.* 4251 II h, Șuțești — Br, 1973, b_4; *mg.* 4279 II l, Petnic — CS, 1973, f; *mg.* 4353 II u, Gropeni — Br, 1973, f_3; *mg.* 4488 I n, Ariciu — Br, 1974, f_4; *mg.* 4769 I a, Bertestii de Jos — Br, 1976, f_3; *mg.* 5289 I p, Vîlcele Băi — Cv, 1980, f_3; Bartók, *Bihor*, p. 270/289, Vașcău — Bh, 1910; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 404/296 b, Ghelar — Hd, 1914, gr.f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 404/296 c, Vidra de Sus — Ab, 1910, gr.b; Bartók, *R.F.M.*, p. 405/296 d, Săcalul de Pădure — Ms, 1916, b; Bartók, *R.F.M.*, p. 406/296 f, Vașcău — Bh, 1910, f; Friedwagner, *Bukow.*, p. 400/XXV, 8, Storojineț — Bucovina b_3; Friedwagner, *Bukow.*, p. 437/XXVII, 8, Stulpicani — Sv, 1908, b; Ursu, *V. Almăjului*, p. 126/119, Prilipeț — CS, 1939, b_3. *Varia : fg.* 73 b, Văsiești — Bc, 1927, f_3; *fg.* 85 a, Comănești — Bc, 1927, f; *fg.* 1691 c, Prisăcani — Is, 1936, gr.f_2; *fg.* 3143 b, Boroaia — Sv, 1928; *fg.* 3557 a, Fundu Moldovei — Sv, 1928, f_4; *fg.* 3846 b, Hîrsa — Ph, 1935, b; *fg.* 3948 a, Valea Seacă — Bc, 1930, b_3; *fg.* 6694 b, Năruja — Vr, 1938, f_3; *fg.* 9640 a, Măgurele — Buc., 1943, f; *fg.* 9987 c, Măgurele — Buc., 1943, f; *fg.* 13034 a, Topolog — Tl, 1930, b; *mg.* 40 g, Nadoșa — Ms, 1951, f; *mg.* 206 h, Gioseni — Bc, 1952 f_3; *mg.* 779 f, Bîrsești — Vr, 1956, f_3; *mg.* 891 c, Bîrsești — Vr, 1956, f; *mg.* 1167 h, Fundu Moldovei — Sv, 1957, f_2; *mg.* 1213 e, Șanț — BN, 1957, f_4; *mg.* 1233 p, Leșu — BN, 1957, f_3; *mg.* 1475 k, Nuci — If, 1958, f_3; *mg.* 2508 I 1, Răducăneni — Is, 1962, f; *mg.* 2531 b, Ionești — Dj, 1963, f_2; *mg.* 2828 I d,

https://biblioteca-digitala.ro

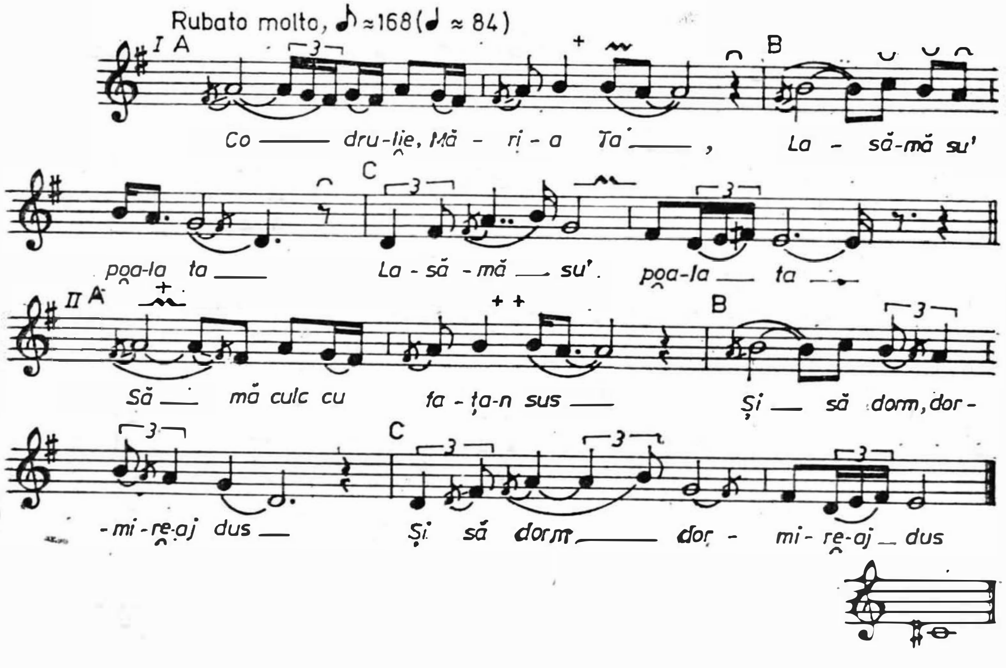
Dodești — Vs, 1965, f_2; *mg.* 4063 V c, Lunca Jariștei — Bz, 1970, b_3; *mg.* 4100 V r, Poroschia — Tr, 1965, f_3; *mg.* 4146 I b, Gropeni — Br 1972, f; *mg.* 4339 I k, Stanca — Br, 1973, b_3; *F.A.* 1606, reg. Timișoara (sic), 1920; Bartók, *Maram.*, p. 33/35, Oncești — Mm, gr.f_2; Bartók *R.F.M.*, II, p. 403/295, Cooc — Cj(?), 1909, b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 404/296 a, Banloc — Tm, 1912, f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 405/296 e, Vălcani — Tm, 1912, f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 406/296 g, Vălcani — Tm, 1912, gr.f_1; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 407/296 i, Critișor — Bh, 1909, b_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 408/296 j, Vidra de Mijloc — Ab, 1910, f; Cocișiu, *C.p.rom.*, p. 123/121, Gurasada — Hd (?), 1938, f_3; Kiriac, *C.p.rom.*, p. 121/114, Văsiești — Bc, 1915, f_3; Kiriac, *C.p.rom.*, p. 126/119, Comănești — Bc, 1927, f; Moldoveanu, *F.m.Bz*, p. 89 Lunca Jariștei — Bz, 1970, b_3*; *200 c.d.*, p. 131/125, reg. Timișoara (sic), 1920*.

* Moldoveanu, *F.m.Bz*, p. 89, Lunca Jariștei = *mg.* 4063 V c; *200 c.d.*, p. 131/125 reg. Timișoara = *F.A.* 1606.

52. CODRULE, MĂRIA TA

culeg. Harry Brauner, 1935
trans. S. Rădulescu

fg. 760 b
orig. Spini — Alba,
inf. Anica Glogovețan



https://biblioteca-digitala.ro

I. A Codrule, Măria Ta,
B, C /: Lasă-mă su' poala ta, :/

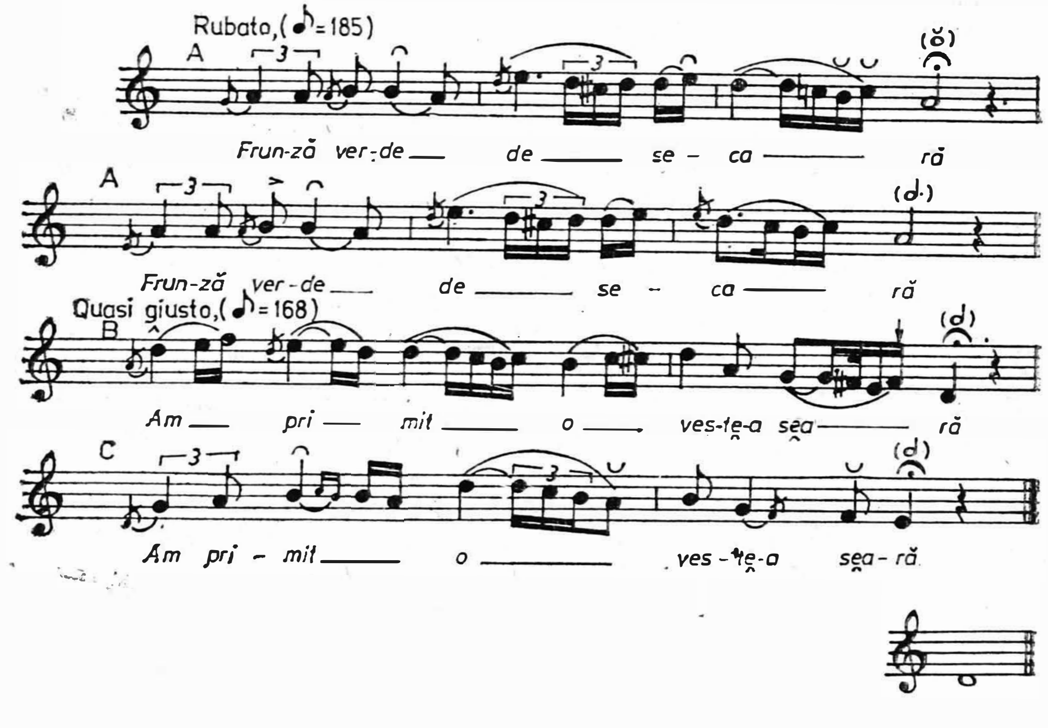
II. A Să mă culc cu fața-n sus
B, C /: Și să dorm, dormire-aj dus. :/
(În continuare notat după dictare :)
Iară vîntu' mulcomit
Va gîndi c-am adormit,
Și pin tei va răscoli,
Și cu flori m-a coperi.

fg. 466 b, Sîncel — Ab, 1931, f_2 ; *fg.* 692 b, Lopadea Nouă — Ab, 1934, f ; *fg.* 724 a, Veneția de Jos — Bv, 1934, b_3 ; *fg.* 760 b, Spini — Ab, 1935, f_3 ; *fg.* 1119 b, Drăguș — Bv, 1929, b ; *fg.* 6083 c, Aluniș — Ms, 1937, b ; *fg.* 8709 b, Dragoslavele — Ag, 1940, f ; *mg.* 542 s, Șanț — BN, 1955, f_3 ; *mg.* 544 g, Șanț — BN, 1955, b_3 ; *mg.* 1210 a, Șanț — BN, 1957, f_4 ; *mg.* 1752 R p, Prundu Bîrgăului, 1960, b_2 ; *mg.* 3086 f, Putna — Sv, 1967, f_3. *Varia : mg.* 1193 k, Fundu Moldovei — Sv, 1957, f_2 ; *mg.* 4591 I i, Albești — Ms, 1971, f_2 ; *mg.* 5285 II d, Poarta Sălajului — Sj, 1980, f_2 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 630/595 a, Tolvădia — Tm, 1912, b_3 ; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 630/595 b, Ghilad — Tm, 1912, b_3.

53. AM PRIMIT O VESTE-ASEARĂ

culeg. C. Gheorghiu, 1932
trans. C. Tăutu

fg. 538 c
orig. Boholț — Brașov
inf. Bucura Tulbure, 21 de ani



https://biblioteca-digitala.ro

I. A, A /: Frunză verde de secară, :/
B, C /: Am primit o veste-aseară :/

II. A, A /: Că mîndra-i bolnavă iară. :/
B Nu știu, zău, și cum aș face,
C Să văz pe mîndra cum zace.
(dictat :)
Să-i văz fața ca bujoru',
Să-mi stîmpăr setea și doru'.
Zaci, mîndruțo, ori te scoală,
Ori îmi dă și mie boală,
Să nu-mi zici mîine — poimîine
Că e boala de la mine.
De-o fi boala de la mine,
Să-ți dee Dumnezeu bine;
De-o fi boala de la altu',
Să zaci pîn' ți-o cădea capu'.

fg. 490, Arpașu de Sus — Sb, 1952, b_3; *fg.* 538 c, Bohoit — Bv, 1932, f_3; *fg.* 618 a, Toderița — Bv, 1933, b; *fg.* 757 a, Mărișelu — BN, 1935, f_2; *fg.* 1136 b, Drăguș — Bv, 1932, b; *fg.* 1254 b, Drăguș — Bv, 1934, gr. f; *fg.* 1760 a, Lăpugiu de Sus — Hd, 1933, b_3; *fg.* 1827 a, Lunca Cernii — Hd, 1933, f_2; *fg.* 2101 a, Cîmpulung — Sv, 1935, f_3; *fg.* 2102 b, Cîmpulung — Sv, 1935, f_3; *fg.* 3226 a, Scurtu — If, 1931, b_3; *fg.* 3981 c, Iaz — Sj, 1932, f_3; *fg.* 4707 a, Feleacu — Cj, 1935, f_2; *fg.* 4959 a, Cricău — Ab, 1936, f; *fg.* 4949 b, Cricău — Ab, 1936, f; *fg.* 5317 a, Bădești — Cj, 1937, f; *fg.* 5487 a, Şanț — BN, 1935, f_2; *fg.* 5743 a, Mărișel — Cj, 1937, b_3; *fg.* 5857 c, Soceni — CS, 1936, b; *fg.* 6825 c, Merișor — Hd, 1938, f; *fg.* 7161 c, Bobota — Sj, 1938, b; *fg.* 7298 b, Bodia — Sj, 1939, f; *fg.* 8280 a, Marga — CS, 1940, b; *fg.* 8995 b, Boteni — Ag, 1940, f; *fg.* 9292 a, Socol — Ms, 1941, b_2; *fg.* 10180 a, Ruda — Hd, 1946, f; *fg.* 10.185 b, Ruda — Hd, 1946, f; *fg.* 10517 b, Zimbor — Sj, 1949, b; *fg.* 10952 b, Covăsinț — Ad, 1949, b; *fg.* 10993 b, Covăsinț — Ad, 1950, b; *fg.* 11622 a, Ieud — Mm, 1950, f_3; *fg.* 11692 c, Mocod — BN, 1950, b_3; *fg.* 13066 a, Şieuț — BN, 1929, f_3; *fg.* 13461 d, Berbești — Mm, 1947, f; *fg.* 14107 b, Cerișor — Hd, 1950, gr. f; *fg.* 14126 c, Cerișor — Hd, 1950, gr. f—b; *fg.* 14164 a, Cerișor — Hd, 1950, gr. f_3; *fg.* 14241 a, Lelese — Hd, 1950, f; *fg.* 14283 a, Dorna Cîndreni — Sv, 1951, b; *fg.* 14335 a, Ieud — Mm, 1951, f_3; *fg.* 14346 a, Ieud — Mm, 1951, f_3; *fg.* 14355 a, Ieud — Mm, 1951, f_4; *fg.* 14503 c, Alun — Hd, 1951, b; *fg.* 14597 c, Eftimie Murgu — CS, 1955, f_3; *fg.* 14599 c, Eftimie Murgu — CS, 1955, b; *fg.* 14955 a, Ieud — Mm, 1951, f_4; *D* 987 a, Gheghie — Bh, 1938, f; *D* 1017 I, Comlosul Mare — Tm, 1939, b; *mg.* 40 i, Nadoșa — Ms, 1951, f; *mg.* 100 j, Meria — Hd, 1952, gr. f_2; *mg.* 114 i, Lelese — Hd, 1951, f; *mg.* 115 h, Lelese — Hd, 1951, gr. f; *mg.* 163 e, Rohia — Mm, 1952, f; *mg.* 423 p, Jugur — Ag, 1954, f_2; *mg.* 522 j, Slatina — Ag, 1955, f; *mg.* 544 j, Şanț — BN, 1955, f_3; *mg.* 545 f, Şanț — BN, 1955, f_4; *mg.* 548 m, Şanț — BN, 1955, f_3; *mg.* 554 a, Leșu — BN, 1955, f_3; *mg.* 578 f, Leșu — BN, 1955, f_3; *mg.* 584 i, Leșu — BN, 1955, f_3; *mg.* 812 j, Dăbica — Hd, 1956, gr. b; *mg.* 1124 k, Zărnești — Bv, 1957, f_2; *mg.* 1137 a, Buhalnița — Nt, 1956, f_3;

https://biblioteca-digitala.ro

mg. 1439 h, Parva — BN, 1958, f_3; *mg.* 1571 j, Şanţ — BN, 1959, b; *mg.* 1630 y, Teiş — Db, 1959, f_3; *mg.* 1631 I e, Teiş — Db, 1959, f_3; *mg.* 1711 1, Lelese — Hd, 1960, f; *mg.* 1712 1, Lelese — Hd, 1960; *mg.* 1737 g, Malu cu Flori — Db, 1960, gr. f; *mg.* 1737 h, Malu cu Flori — Db, 1960, f; *mg.* 2968 e, Viştea — Bv, 1962, f_4; *mg.* 3714 II d, Lascău Mare — Ms, 1969, f_3; *mg.* 3722 I h, Pria — Sj, 1969, f_3; *mg.* 3839 R d, Dumitra — Ab, 1971, b_3; *mg.* 3841 c, Totoi — Ab, 1970, gr. f; *mg.* 3865 II j, Pria — Sj 1970, b_4; *mg.* 5284 II x, Poarta Sălajului — Sj, 1980, f_3; *mg.* 5290 II a, Vîlcele Băi — Cv, 1980, f_4; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 225/133 a, Nucşoara — Hd, 1913, gr. f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 225/133 b, ? — Hd, 1916, b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 226/133 c, Petroşani — Hd, gr. f; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 226/133 d, Coasta — Cj, 1916, b; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 327/216, Micula — SM, 1910, f_3; Comişel, *Pădureni*, p. 148/138, Lelese — Hd, 1960, f*; Nicola, *Mărginimea*, p. 227/206, Gîrbova — Sb, 1957, b_4; *Varia : fg.* 1621 a, Pecineaga — Ct, 1936, b; *fg.* 2681 b, Runcu — Gj, 1930, f_2; *fg.* 9159 c, Habic — Ms, 1941, f_3; *fg.* 14502 II b, Alun — Hd, 1951, b; *mg.* 431 t, Jugur — Ag, 1954, f; *mg.* 519 c, Slatina — Ag, 1955, f_3; *mg.* 579 c, Şanţ — BN, 1955, f_4; *mg.* 1034 b, Slatina — Ag, 1955, f_3; *mg.* 3368 II d, Şurdeşti — Mm, 1967, f_4; *mg.* 3835 V c, Dumitra — Ab, 1970, f_4; *mg.* 3835 V a, Dumitra — Ab, 1970, f_4; *mg.* 3839 V h, Dumitra — Ab, 1970, f_4; *F.A.* 1911, Retiş — Sb, 1930, f; Bartók, *Bihor*, p. 127/143, Leleşti — Bh, 1910; Bartók, *Bihor*, p. 141/157, Vaşcău — Bh, 1910; Bartók, *Bihor*, p. 145/161, Şebiş — Bh, 1910; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 103/51, Sînnicolaul Mare — Tm, 1910, f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 228/134 c, Ghelar — Hd 1914, gr. f_2; Bartòk, *R.F.M.*, II, p. 327/217 a, Leleşti — Bh, 1909, b; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 373/270, Comori — Ms, 1914, gr. f_1; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 398/285, Hodac — Ms, 1914, gr. f_{2-3}; Bartòk, *R.F.M.*, II, p. 447/334, Păucineşti — Hd, 1913, gr. f; Nicola, *Mărginimea*, p. 211/185, Topîrcea — Sb, 1957, f; Nicola, *Mărginimea*, p. 213/188, Tilişca — Sb, 1960, f_4; Nicola, *Mărginimea*, p. 216/192, Jina — Sb, 1972, f_4; Nicola, *Mărginimea*, p. 217/193, Jina — Sb, 1974, f_4; Nicola, *Mărginimea*, p. 227/207, Jina — Sb, b_4; Nicola, *Mărginimea*, p. 230/210, Jina — Sb, 1974, b_4; Ursu, *V. Almăjului* p. 78/44, Breazova — Timoc, 1940, b_3; *200 c.d.*, p. 162/168, Retiş — Sb, 1930, f*.

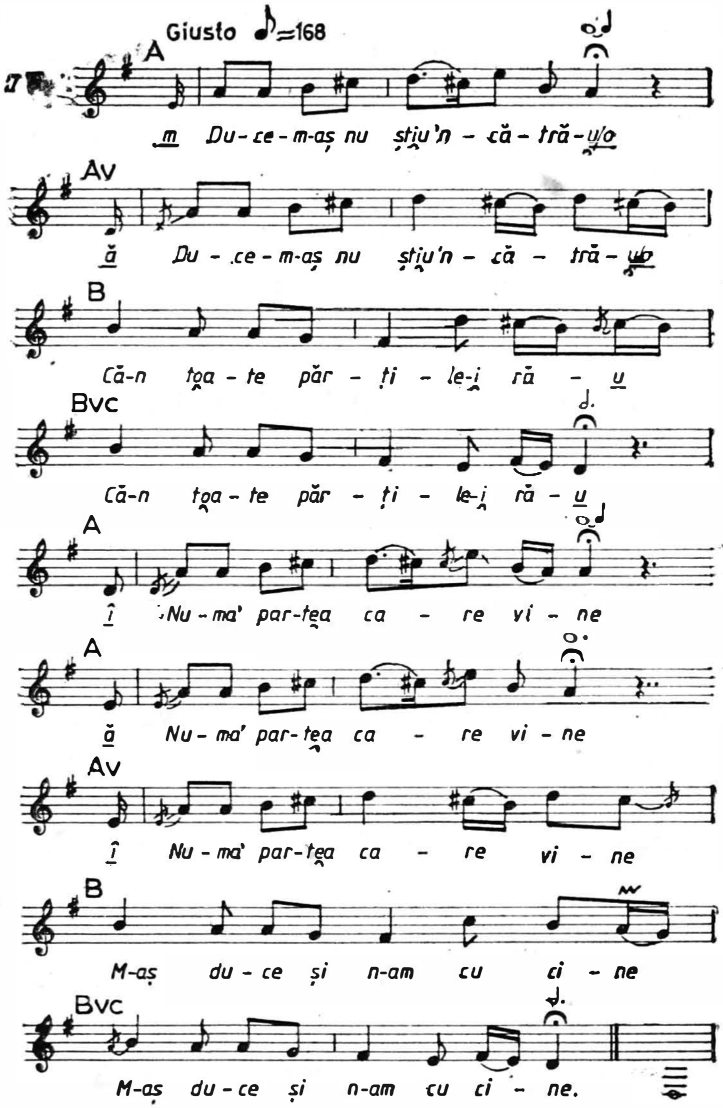
* Comişel, *Pădureni*, p. 148/138, Lelese — Hd = *mg.* 1712 1; *200 c.d.*, p. 162/168, Retiş — Sb = *F.A.* 1911.

54. DUCE-M-AŞ, NU ŞTIU-NCĂTRĂU

culeg. C. Brăiloiu, Henri Stahl, 1932
trans. S. Rădulescu

fg. 1126
orig. Drăguş — Braşov
inf. Agritina Iurcovan, 37 de ani

https://biblioteca-digitala.ro



I. A, A_v m_1, $ă_2$ /: Duce-m-aș, nu știu-ncătră*u* :/
B, B_{vc} /: Că-n toate părțile-i ră*u* : :/

II. A, A, A_v $î_{1,3}$, $ă_2$ /: Numa-n partea care vine :/
B, B_{vc} /: M-aș duce și n-am cu cine. :/

III. A, A_v /: *ă* M-aș duce, nu știu calia, :/ *mă*$_1$
B, B_{vc} /: A, cum ie supăraria ; :/ *mă*$_2$

IV. A, A_v /: *ă* M-aș duce, nu știu drumu', :/ *mă*$_1$
B, B_{vc} /: Mi-l arată năcazu', *mă*. :/

V. A *ă Ai le le le, le le le le,*
A_v *ă* Cîtu-i muntele de nalt,
B Cîtu-i muntele de nalt*u*,
B_{vc} Toată zăpada s-o luat*u*,

https://biblioteca-digitala.ro

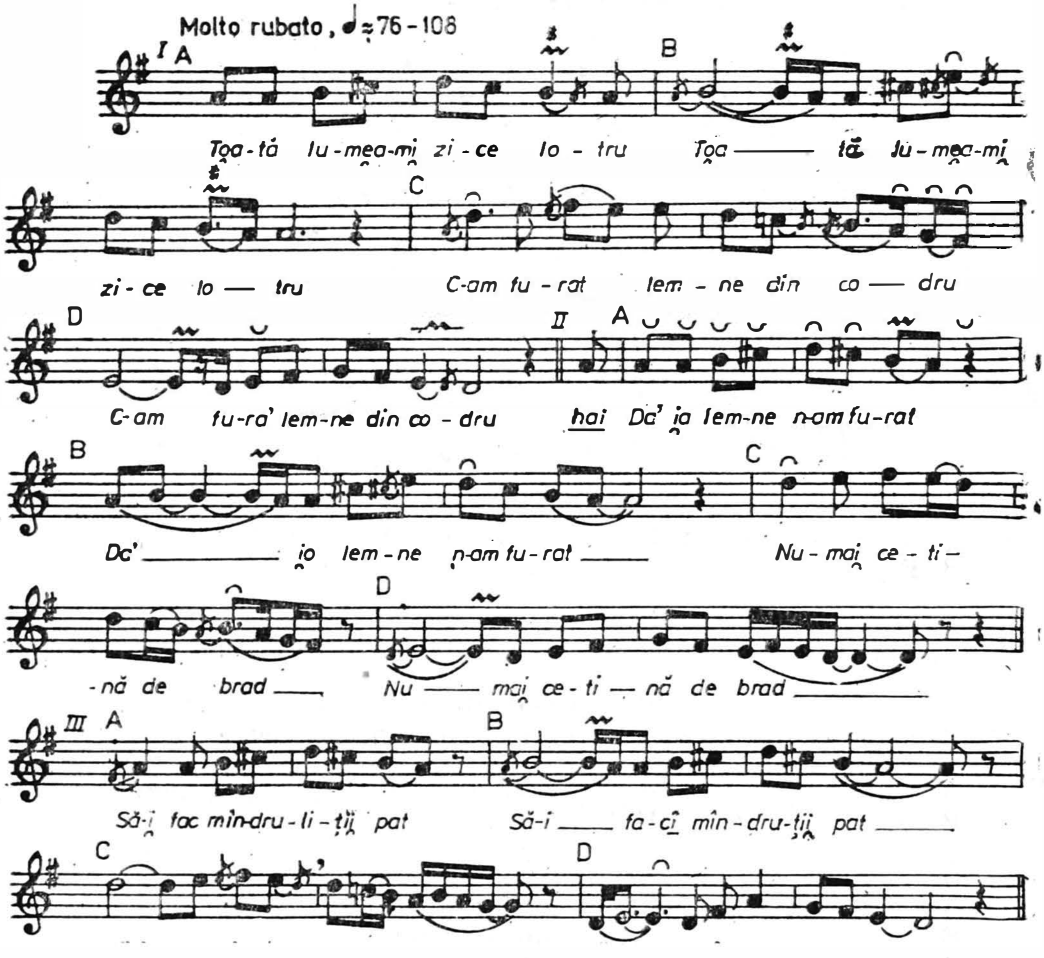
VI. A — *ă* Toată zăpada s-o luat*u*;
A_v, B — $ă_1$ /: Numai la inima mia :/
B_{vc} — Ce s-o pus nu să mai ia, *mă*.

fg. 1126, Drăguș — Bv, 1932, f_3; *fg*. 1158 a, Drăguș — Bv, 1932, f.

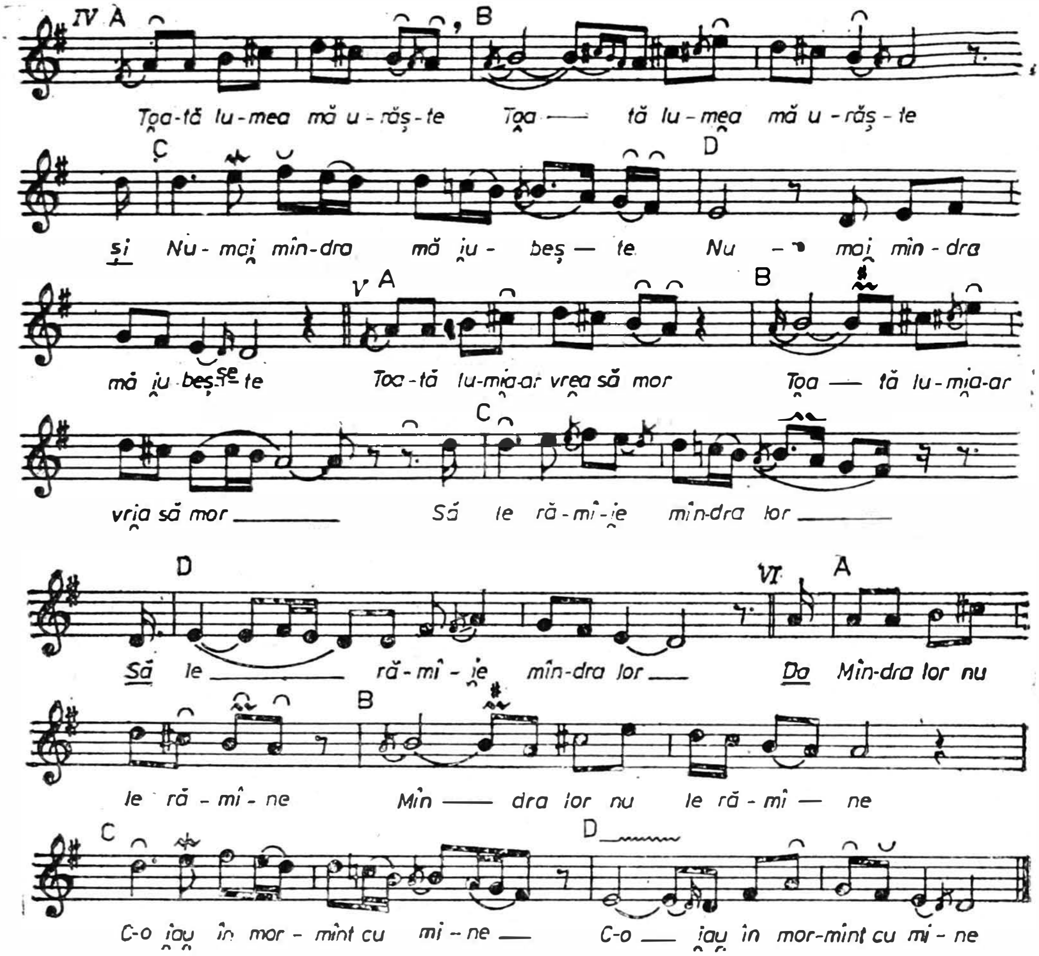
55. TOATĂ LUMEA-MI ZICE LOTRU

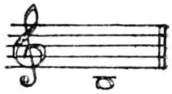
culeg. S. Rădulescu, 1980
trans. S. Rădulescu

mg. 5290 I j
orig. Vîlcele BV — Covasna
inf. Alexandru Cașaș, 61 de ani



https://biblioteca-digitala.ro





I.	A, B		/: Toată lumea-mi zice lotru, :/
	C, D		/: C-am furat lemne din codru. :/
II.	A, B	*hai*$_1$	/: Da' io lemne n-am furat, :/
	C, D		/: Numai cetină de brad, :/
III.	A		Să-i fac mîndruliții pat,
	B		Să-i facî mîndruții pat,
	C, D		/: Căci cu ia m-am cununat. :/
IV.	A, B		/: Toată lumea mă urăște, :/
	C, D	*și*$_1$	/: Numai mîndra mă iubește; :/
V.	A, B		/: Toată lumia-ar vria să mor, :/
	C, D		/: Să le rămîie mîndra lor. :/
VI.	A, B	*da*$_1$	/: Mîndra lor nu le rămîne, :/
	C, D		/: C-o iau în mormînt cu mine. :/

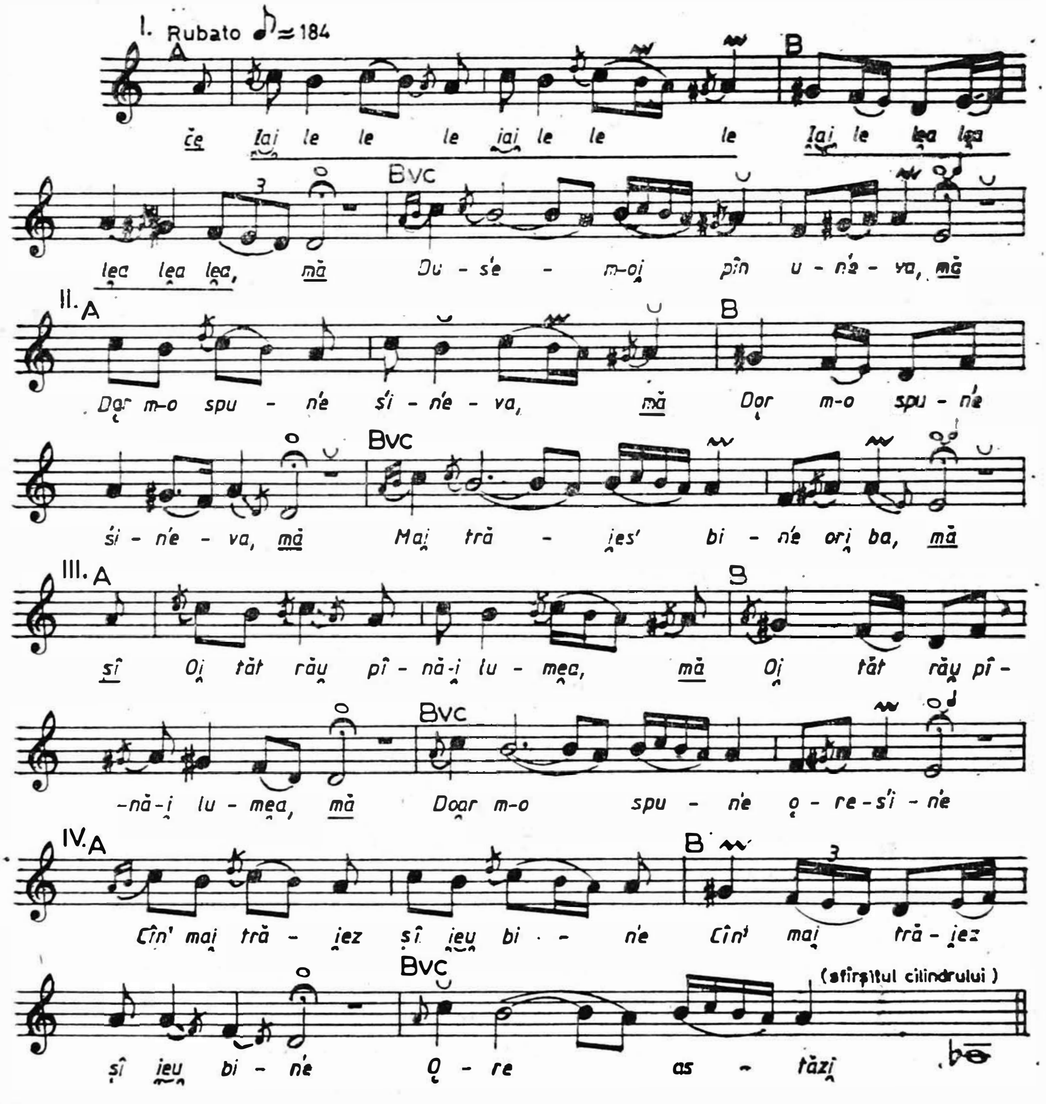
https://biblioteca-digitala.ro

fg. 5612 b, Şanţ — BN, 1935, f_3; *fg.* 9153 b, Habic — Ms, 1941, f; *fg.* 11007 a, Covăsinţ — Ad, 1950, f; *fg.* 11476 d, Cîmpeni — Ab, 1951, b; *fg.* 11707 b, Suplai — BN, 1950, b_3; *fg.* 13453 a, Giuleşti — Mm, 1947, f; *fg.* 13465 d, Berbeşti — Mm, 1947, f; *fg.* 14226 b, Lelese — Hd, 1950, f; *D* 1218 I, Caransebeş — CS, 1937, b; *mg.* 40 c, Nadoşa — Ms, 1951, f; *mg.* 51 k, Suciu de Sus — Mm, 1951, f_2; *mg.* 99 f, Meria — Hd, 1952, gr. f; *mg.* 163 h, Rohia — Mm, 1952, f; *mg.* 347 y, Văşad — Bh, 1953, b_3; *mg.* 417 j, Jugur — Ag, 1954, b_3; *mg.* 552 z, Ilva Mică — BN, 1955, f_2; *mg.* 555 m, Leşu — BN, 1955, f_4; *mg.* 1553 b, Puieni — Gr, 1959, f_3; *mg.* 1580 f, Leşu — BN, 1959, f_3; *mg.* 1601 p, Isaccea — Tl, 1959, b_3; *mg.* 1853 g, Zagra — BN, 1961, f_3; *mg.* 3501 I e, Buciumi — Sj, 1968, f_4; *mg.* 5285 I f, Poarta Sălajului — Sj, 1980, f_3; *mg.* 5290 I j, Vîlcele Băi — Cv, 1980, b_4; Cocişiu, *C.p.rom*, p. 121/118, Oprea Cîrţişoara — Sb, 1938, f_2.

56. DUŞE-M-OI PÎN' UNEVA

culeg. E. Comişel, M. Kahane, 1954
trans. R. Weiss

fg. 14569 c
orig. Feregi — Hunedoara, 1954
inf. Treja Bistrean, 57 de ani



https://biblioteca-digitala.ro

I. A *ce* *Iai le le le, iai le le le*
B *Iai le lea lea, lea lea lea, măi*
B_{vc} Duşe-m-oi pîn' uneva, *mă*

II. A, B /: Dor m-o spune şineva, mă :/
B_{vc} Mai trăies' bine ori ba, *mă*

III. A, B *şî₁*/: Oi tăt rău pînă-i lumea, *mă*? :/
B_{vc} Doar m-o spune oreşine

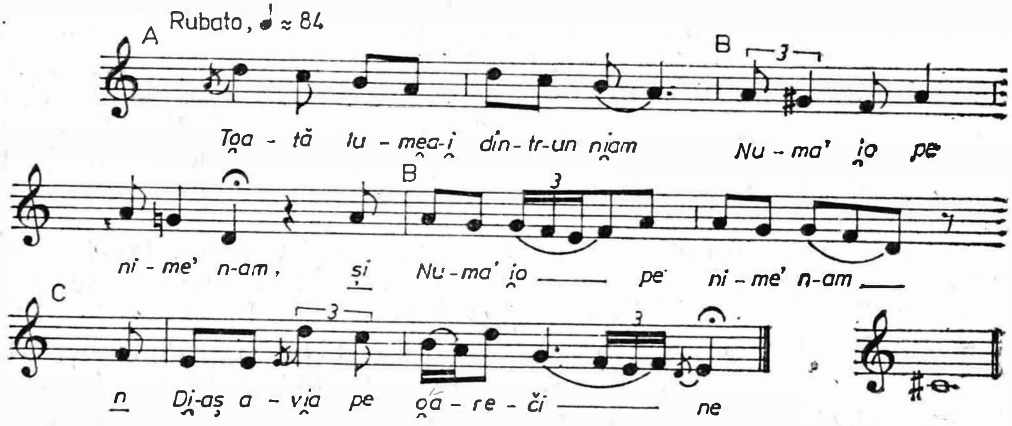
IV. A, B /: Cîn' mai trăiez' şi ieu bine, :/
B_{vc} Ore astăzi, ore mînie?

fg. 1768, Lăpugiul de Sus — Hd, 1933, f_3; *fg.* 14544 b, Cerbăl — Hd, 1954, f; *fg.* 14569 c, Feregi — Hd, 1954, b; *fg.* 14571 d, Feregi — Hd, 1954, f_4; *fg.* 14572 a, Feregi — Hd, 1954, f_3; *fg.* 14573 a, Feregi — Hd, 1954, f_2; *fg.* 14574 b, Feregi — Hd, 1954, f_3; *fg.* 14576 b, Feregi — Hd, 1954, f_4.

57. TOATĂ LUMEA-I DÎNTR-UN NIAM

culeg. I. Cocişiu, 1936
trans. neidentificat

fg. 4962 a
orig. Cricău — Alba
inf. Anica Bolea



I. A Toată lumea-i dìntr-un niam,
B, B *şi₂*/: Numa' io pe nime' n-am. :/
C *n* Di-aş avia pe oarecine,

II. A, B /: M-ar scoate din rău la bine; :/
B Di-aş avea pe oarecare,

https://biblioteca-digitala.ro

C M-ar scoate din rău la cale.
(în continuare dictat :)
Săraș cărările mele,
Cum crește iarba pe ele.
Las' să criască, să-nfloriască,
Cine-o trăi s-o cosească;
De-oi trăi, să cosăsc ieu,
Di-aș muri, nu-m' pare rău.
Tăt am zîs : mă duc, mă duc,
Și maica nu m-o crezut;
Dar acuma poate crede,
Că mă duc, nu mă mai vede ;
Unde-nfloare tămîia
Nu mai viú pănă-i lumia.

fg. 537 a, Boholț — Bv, 1932, f_3; *fg.* 1594 c, Perieţi — Il, 1936, f_3; *fg.* 2507 b, Hangu — Nt, 1929, b; *fg.* 3230 a, Scurtu — If (?), 1931, b_3; *fg.* 4962 a, Cricău — Ab, 1936, f; *fg.* 8243 a, Tudor Vladimirescu — Tl, 1940, b; *fg.* 8717 b, Rucăr — Ag, 1940, f; *fg.* 8750 b, Mățău — Ag, 1940, b_2; *fg.* 8824 b, Boteni — Ag, 1940, f_3; *fg.* 10358 b, Slatina-Timiș — CS, 1949, b; *fg.* 10383 b, Criciova — CS, 1949, f; *fg.* 14163 c, Cerișor — Hd, 1950, f; *D* 753 b, Caransebeș — CS, 1937, b; *mg.* 431 n, Jugur — Ag, 1954, f_3; *mg.* 776 b, Bîrsești — Vr, 1956, b; *mg.* 1487 f, Boteni — Ag, 1958, f_4; *mg.* 1458 g, Boteni — Ag, 1958, f_4; *mg.* 1487 m, Boteni — Ag, 1958, f_4; *mg.* 1626 I a, Tîrnova — CS, 1959, b_3; *mg.* 1771 II p, Sibiel — Sb, 1959, f_3; *mg.* 4280 I g, Iablonița — CS, 1973, b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 320/215 a, Petroșani — Hd, 1911, f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 320/215 b, Vidra de Sus — Ab, 1910, gr. f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 321/215 c, Cotiglet — Bh, 1912, gr. f_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 321/215 d, Micula — SM, 1910, f; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 321/215 e, Cooc — Cj (?), 1909, b; Bartòk, *R.F.M.*, II, p. 325/215 l, Rîu de Mori — Hd, 1913, gr. f_2; Bartòk, *R.F.M.*, II, p. 325/215 n, Rîpa de Sus — Ms, 1914, f_3; Bartòk, *R.F.M.*, II, p. 326/215 o, Cooc — Cj (?), 1909, b; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 326/215 p, Critișor — Bh, 1909, b_2; Carp-Amzulescu, *C.j.Muscel*, p. 174/46, Boteni — Ag, 1949, f_3*; Nicola, *Mărginimea*, p. 191/159, Jina — Sb, 1974, f_4.

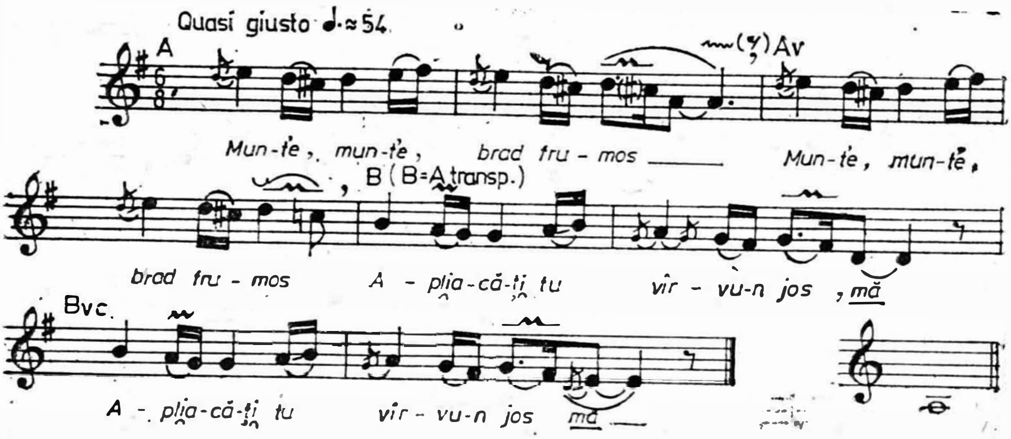
Varia : *fg.* 1094 b, Drăguș — Bv, 1929, b_2; *fg.* 8717 b, Dragoslavele — Ag, 1940, f_4; *fg.* 8778 b, Jugur — Ag, 1940, f; *fg.* 8980 b, Jugur — Ag, 1940, f; *fg.* 13082 a, Ragla — BN, 1929, b_4; *D* 1353 II c, Boteni — Ag, 1940, f_4; *mg.* 387 b, Ilva Mare — BN, 1954, f_3; *mg.* 4340 I bb, Polizești — Br, 1973, b_4; *F.A.* 760, Băișești — Sv, 1916, b; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 322/215 f, Sînnicolau Mare — Tm, 1910, b; Carp-Amzulescu, *C.J.Muscel*, p. 172/44, Dragoslavele — Ag, 1940, f_4*; *200 c.d.*, p. 122/115, Băișești — Sv, 1916, b.

* Carp-Amzulescu, *C.j.Muscel*, p. 174/46, Boteni — Ag = *fg.* 8824 b; Carp-Amzulescu, *C.j.Muscel*, p. 172/44, Dragoslavele — Ag = *fg.* 8717 b; *200 c.d.*, p. 122/115, Băișești — Sv = *F.A.* 760.

58. MUNTE, MUNTE, BRAD FRUMOS

culeg. I. Herţea, 1967
trans. S. Rădulescu

mg. 3274 II
orig. Gălăuţaş — Harghita
inf. Valeria Truţa, 54 de an



I.	A, A_v	/: Munte, munte, brad frumos, :/
	B, $B_{v\,1}$	/: Apliacă-ţi tu vîrvu-n jos, *mă* :/
II.	A, A_v	/: Să mă sui în vîrvu' tău, :/, *mă*$_1$
	B, $B_{v\,2}$	/: Să mă uit în satu' mnieu, *mă*. :/

fg. 2699 b, Runcu — Gj, 1930, f_2; *fg.* 14365 b, Ieud — Mm, 1951, b_2; *mg.* 225 n, Buciumi — Mm, 1953, gr.f_2; *mg.* 226 g, Runc — Mm, 1953, b_3; *mg.* 228 i, Buteasa — Mm, 1953, b; *mg.* 424 m, Jugur — Ag, 1954, f_3; *mg.* 513 b, Nucşoara — Ag, 1955, f_2; *mg.* 519 f, Slatina — Ag, 1955, f_3; *mg.* 554 o, Leşu — BN, 1955, f_3; *mg.* 1712 b, Cerişor — Hd, 1960, f; *mg.* 1771 II m, Vale — Sb, 1959, f_2; *mg.* 2644 V h, Polovragi — Gj, 1963, b_3; *mg.* 3274 II n, Gălăuţaşi — Hr, 1967, f; *mg.* 3721 II j, Cizer — Sj, 1969, b_4; *mg.* 3722 I b, Pria — Sj, 1969, f_4; *mg.* 3722 II a, Pria — Sj, 1969, f_3; *mg.* 3725 I a, Cizer — Sj, 1969, b_3; *mg.* 3839 R b, Dumitra — Ab, 1970, b_3; *mg.* 3863 II k, Preuteasa — Sj, 1970, f_3; *mg.* 4329 I i, Pucheni — Db, 1973, b; *mg.* 4365 I p, Stănileşti — Vs, 1972, b_4; *mg.* 5290 I i, Vîlcele Băi — Cv, 1980, b_4; *mg.* 5290 I k, Vîlcele Băi — Cv, 1980, b_4; *F.A.* 5839, Slobozia Trăsnitu — Ag, 1953, f; Nicola — Mirza, *Anexă*, p. 34/74, Poiana Sibiului — Sb; *200 c.d.*, p. 56/33, Slobozia Trăsnitu — Ag, 1953, f*. *Varia : fg.* 11693 b, Mocod — BN, 1950, b_2; *mg.* 235 h, Isverna — Mh, 1953, f; *mg.* 419 r, Jugur — Ag, 1954, f_3; *mg.* 1583 j, Leşu — BN, 1959, f_3; *mg.* 3864 I f, Preuteasa — Sj, 1970, f_3; Dejeu, *V. Drăg.*, p. 129/128, Merişor — ?, 1974, f_3; Nicola, *Mărginimea*, p. 220/196, Poiana Sibiului — Sb, f_3; Nicola, *Mărginimea*, p. 221/202, Jina — Sb, 1974, f_4.

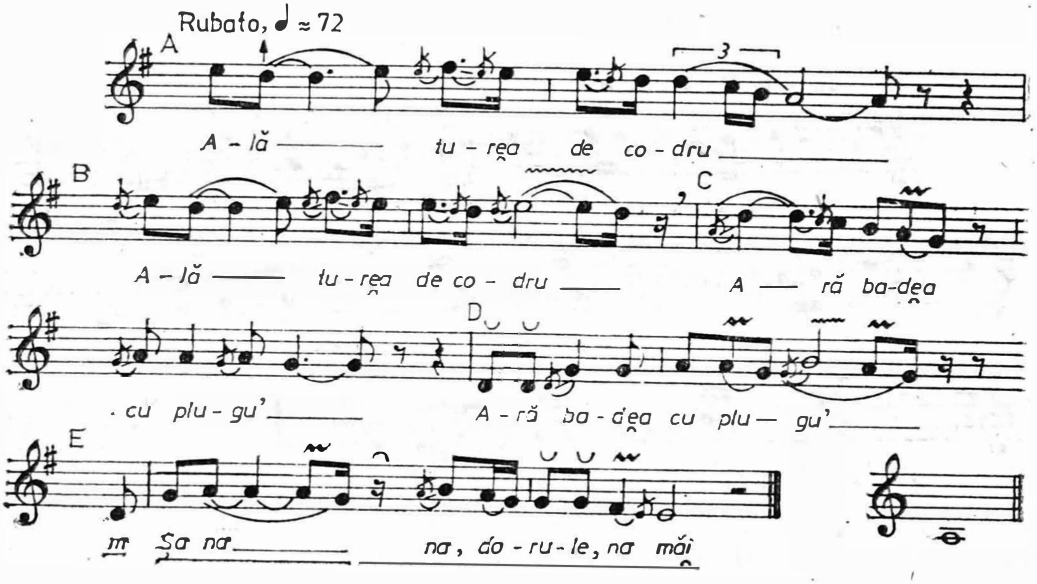
* *200 c.d.*, p. 56/33, Slobozia Trăsnitu — Ag = *F.A.* 5839.

https://biblioteca-digitala.ro

59. ALĂTUREA DE CORDU

culeg. S. Rădulescu, 1980
trans. S. Rădulescu

mg. 5291 I f
orig. Vîlcele Băi — Covasna
inf. Elena Ţifrea, 54 de ani



I.	A, B	/:	Alăturea de codru :/
	C, D	/:	Ară badea cu plugu', :/
	Rf		*Şa na na dorule na, mă.*
II.	A, B	/:	Alăturea cu drumu' :/
	C, D	/:	Vine mîndra cu prînzu', :/
	Rf		*Şa na na dorule na, mă.*
III.	A, B	/:	Buna ziua, bădişor, :/
	C, D	/:	Ţi-am adus de prînzişor, :/
	Rf		*Şa na na dorule na, mă.*
IV.	A, B	/:	N-am venit ca să prînzesc, :/
	C		Am vent să mă jeluiesc,
	D		Ş-am vint să mă jeluiesc,
	Rf		*Şa na na dorule na, mă.*
V.	A, B	/:	Jelui-m-aş şi n-am cui, :/
	C, D	/:	Jelui-m-aş codrului, :/
	Rf		*Şa na na dorule na, mă.*
VI.	A, B	*dar*$_1$/:	Codru-i mai jalnic ca mine, :/
	C, D	/:	Că-i cade frunza azi, mîine, :/
	Rf		*Şa na na dorule na, mă.*

Tip : fg. 280, Vingard — Ab, 1931, f_3; *fg.* 4156, Sîmbăteni — Ad, 1936, gr.f ; *fg.* 4983 a, Ivăniş — Ab, 1937, b_2; *fg.* 5453 a, Mateiaş — Bv, 1937, f ; *fg.* 5863 b, Toceni — CS, 1936, f_4; *mg.* 347 m, Văşad — Bh, 1953, f ;

https://biblioteca-digitala.ro

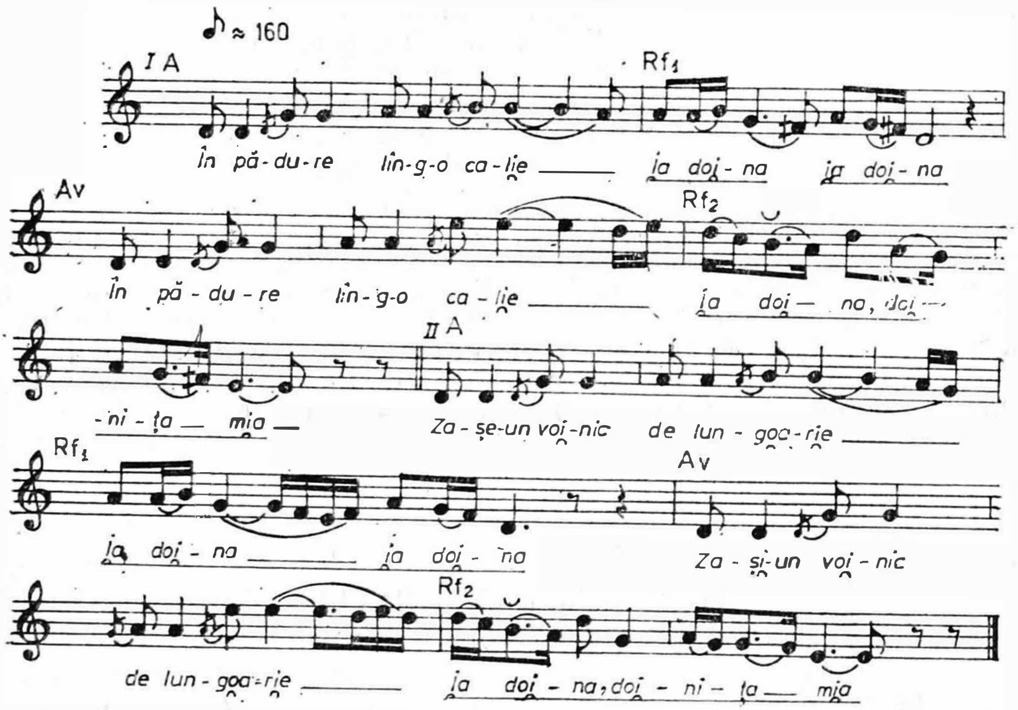
mg. 5291 I f, Vîlcele Băi — Cv, 1980, f_4; Cocișiu, *C.p.rom.*, p. 118/113, b_2; Nicola, *Mărginimea*, p. 236/217, Jina — Sb, 1974, f_4; Nicola, *Mărginimea*, p. 237/218, Sibiel — Sb, 1972, f_4; Ursu, *V. Almăjului*, p. 138/137, Prilipeț — CS, 1939, b_2.
Subtip : fg. 7219 a, Priboieni — Ag, 1919, f; *fg.* 10949 a, Covăsinț — Ad, 1949, b_3; *fg.* 11707 a, Suplai — BN, 1950, b_3; *mg.* 347 1, Vășad — Bh, 1953, f; *mg.* 1436 f, Rebra — BN, 1958, gr.f_4; *mg.* 1580 g, Leșu — BN, 1959, f; *mg.* 1853 k, Zagra — BN, 1961, f_3; *200 c.d.*, p. 80/64, Priboieni — Ag, 1939, f*.
Varia : F.A. 3323, Rudăria — CS, 1935; *mg.* 3684 I g, Vîlcele Băi — Cv, 1968, b_4; *mg.* 3684 I c, Vîlcele Băi — Cv, 1968, b_4; *200 c.d.*, p. 135/131, Rudăria — CS, 1935*; Cocișiu, *C.p.rom.*, p. 118/113, Intregalde — Ab, 1937, b_2; Comișel, *Pădureni*, p. 149/139, Cerișor — Hd, 1960, f.

* *200 c.d.*, p. 80/64, Priboieni — Ag = *fg.* 7219 a; *200 c.d.*, p. 135/131, Rudăria — CS = *F.A.* 3323.

60. ÎN PĂDURE LÎNG-O CALIE*

culeg. T. Alexandru, 1936
trans. S. Rădulescu

fg. 4156 b
orig. Sîmbăteni — Arad
inf. Florea Mace, 42 de ani și Leliția Mace, 12 ani



* Înregistrare cu abatere sensibilă de la viteza standard

https://biblioteca-digitala.ro

I.	A	În pădure lîng-o calie
	Rf_1	*Ia doina, ia doina,*
	A_v	În pădure lîng-o calie
	Rf_2	*Ia doina, doinița mia,*
II.	A	Zașe-un voinic de lungoarie
	Rf_1	*Ia doina, ia doina,*
	A_v	Zașe-un voinic de lungoarie
	Rf_2	*Ia doina, doinița mia,*

(dictat :)
Cu mîndruța la pișioarie.
Ia-i tot muta părina
Dă la umbră, dă la soarie,
Dă la vînt, dă la răcoarie
Și din grai așa grăia :
O' mori, bage, o' ce scuală,
Ori îm' dă și mie buală.
Ba io buală nu ț-oi da
Că io, mîndră, m-oi scula
Cîn' tu mie mi-i adușe
Murie niegre dîn pădurie,
Apă rășe dîn Dunărie,
Sloi dă ghiață dîn țărmurie.
Bage, bage, dragu' mieu,
Murie niegrie s-or gătat,
Sloi dă ghiață s-o topit,
Apa-n Dunărie s-o-ncălzît.
Vai tu, mîndră, pruastă ieșci,
Că tu-nu ce nădăieșci :
Murie negre-s uocii tăi,
Apă rieșe-i gura ta,
Sloi dă ghiață-i inima.

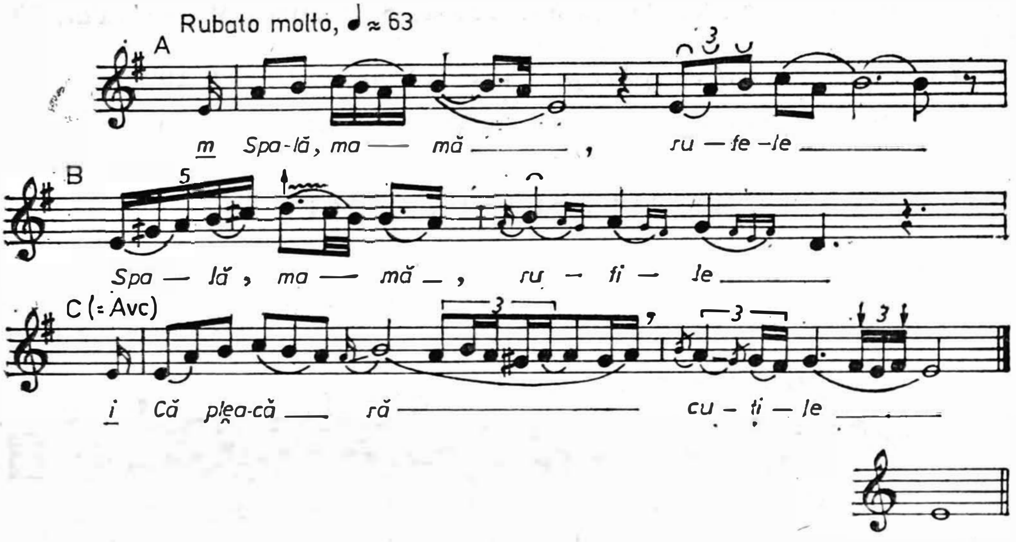
f*g*. 271 b, Vingard — Ab, 1931, f ; *fg*. 1917 a, Bujoreanca — Ph, 1934, f_2 ; *fg*. 3883 a, Moinești — Bc, 1931, f_2 ; *fg*. 3899 d, Lăloaia — Bc, 1931, f_2 ; *fg*. 4156 b, Sîmbăteni — Ad, 1936, gr. f_{1-3} ; *fg*. 5504. Șanț — BN, 1935, f ; *fg*. 9638 c, Măgurele — Buc., 1943, f ; *fg*. 10101 b, Măneci Ungureni — Ph, 1946, f ; *fg*. 11636 c, Ieud — Mm, 1950, b_2 ; *mg*. 230 o, Buteasa — Mm, 1953, gr. f ; mg. 1181 i, Fundu Moldovei — Sv, 1957, f_2.

61. SPALĂ, MAMĂ, RUFELE

culeg. E. Comișel, 1950
trans. S. Rădulescu

fg. 11007 b
orig. Covăsinț — Arad
inf. Florița Lucaci

https://biblioteca-digitala.ro



I. A *m* Spală, mamă, rufele,
B Spală, mamă, rufile,
C(= $A_{v\ c}$) Că pleacă răgutile.

II. A, B /: Io, măichiță, le-am spălat, :/
C *i* Numa' nu ți s-or uscat.

III. A, B /: Pune-le, mamă, și ude, :/
C C-așa-i data la răgute:
(în continuare dictat:)
Și uscate, și măi ude.
Dușmane, crușea te bată,
Iei fișiorii di la tată,
Rămîne casa săracă.
Nu-i nij mamă, nu-i nij tată,
Pare că-i născu' din piatră;
Nu sun' fraz, nu sun' surori,
Pare că-i căzut din nori.

fg. 725 b, Veneția de Jos — Bv, 1934, b_3; *fg.* 11007 b, Covăsinț — Ad, 1950, f; *D* 1216 I Caransebeș — CS, 1939, b; *mg.* 515 l, Nucșoara — Ag, 1955, f_4; *mg.* 517 m, Nucșoara — Ag, 1955, f_3; *mg.* 1569 a, Tîrlișua — BN, 1959, b; *mg.* 1599 o, Bătrîni — Ph, 1959, f_2; *mg.* 4016 II h, Sititelec — Bh, 1971, b_3; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 229/136, Tolvădia — Tm, 1912, gr. f_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 341/227 b, Sînnicolau Mare — Tm, 1910, b; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 342/227 c, Sînnicolau Mare — Tm, 1910, gr.f_2; Carp-Amzulescu, *C.j.Muscel*, p. 194/59, Nucșoara — Ag, 1955, f_4*; Nicola, *Mărginimea*, p. 225/203, Tilișca — Sb, 1960, f_4.

Subtip : *mg.* 525 k, Slatina — Ag, 1955, f_3; *mg.* 1031 c, Slatina — Ag, 1957, f_3; *mg.* 1031 d, Slatina — Ag, 1957, f_3; *mg.* 1238 d, Otopeni — Buc, 1958, f_2; *mg.* 1654 f, Văcarea — Ag, 1959, gr.b; *mg.* 2135 i, Priboieni — Ag, 1962, b_2; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 318/213 k, Saravale — Tm, 1912,

https://biblioteca-digitala.ro

gr.f$_{1-2}$; Bartók, *R.F.M.*, II, p. 340/227 a, Sînnicolau Mare — Tm, 1910, gr.f$_2$.

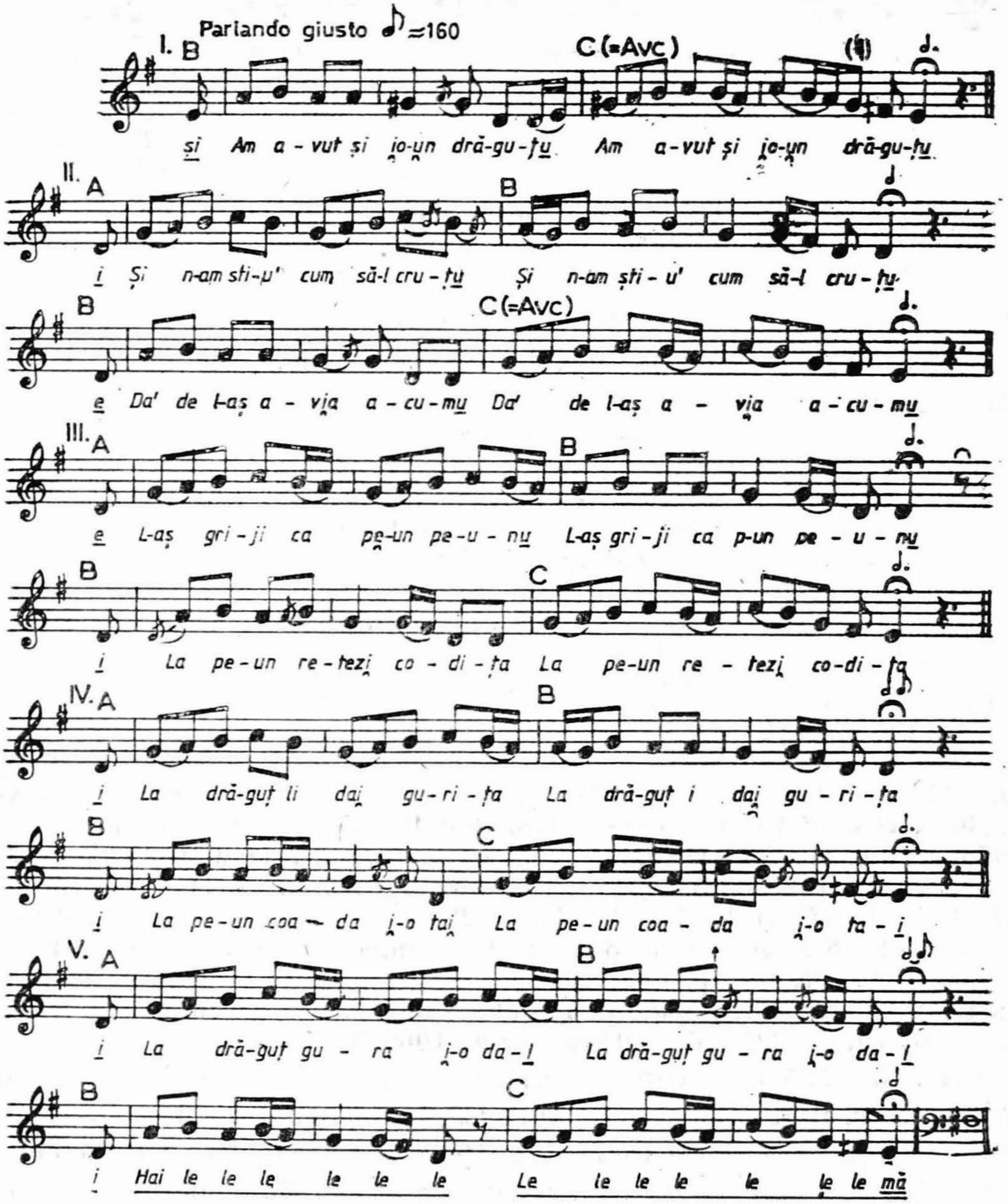
Varia : Bartók, *R.F.M.*, II, p. 375/273, Cooc — Cj (?), 1909.

* Carp-Amzulescu, *C.j.Muscel*, p. 194/59, Nucșoara — Ag = *mg.* 515 1.

62. AM AVUT ȘI IO-UN DRĂGUȚ

culeg. C. Brăiloiu, 1932
trans. S. Rădulescu

fg. 1155
orig. Drăguș—Brașov
inf. Maria I Racu



https://biblioteca-digitala.ro

I. B, C (=$A_{v\ c}$) $și_1$/ : Am avut și io-un drăguț*u* :/
II. A, B i_1 / : Și n-am știu' cum să-l cruț*u*; :/
B, C e_1 / : Da' de l-aș avia acum*u* :/
III. A, B e_1 / : L-aș griji ca pe-un peun*u* : :/
B, C i_1 / : La peun retezi codița, :/
IV. A, B i_1 / : La drăguț li dai gurița; :/
B, C i_1 / : La peun coada i-o tai, :/,
V. A, B i_1 / : La drăguț gura i-o dai. :/
B *Hai le le le, le le le,*
C *Le le le le, le le le, mă.*

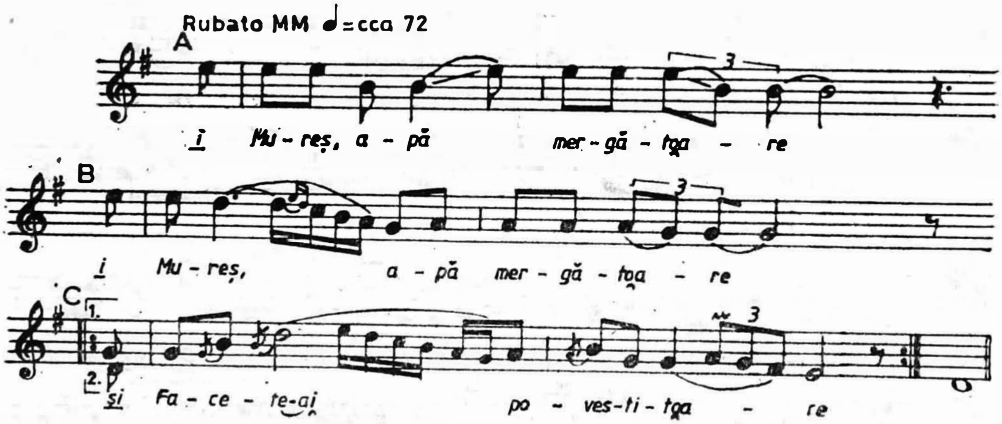
fg. 1139 b, Drăguș — Bv, 1932, f_3; *fg.* 1145 b, Drăguș — Bv, 1932, f_1; *fg.* 1155, Drăguș — Bv, 1932, f; *fg.* 1159, Drăguș — Bv, 1932, f; *fg.* 1206 b, Drăguș — Bv, 1932, f_4; *F.A.* 4978, Retiș — Sb, 1929, f; *200 c.d.*, p. 162/167, Retiș — Bv, 1929, f*.

* *200 c.d.*, p. 162/167, Retiș — Sb = *F.A.* 4978.

63. MUREȘ, APĂ MERGĂTOARE

culeg. P. Carp, 1959
trans. Gottfried Habenicht

mg. 1772 I h
orig. Vale — Sibiu
inf. Elisabeta Ștefănuț, 20 de ani



I. A, B /: *i* Mureș, apă mergătoare, :/
C , C / : *și* Face-te-ai povestitoare :/

https://biblioteca-digitala.ro

II. A, B *și*$_1$ *ei*$_2$ /: Să vorbesc, Mureș, cu tine :/
B, C *ei și*$_1$, *și*$_2$ /: Să văd dacă mîndra-m' vine. :/
III. A, B *și*$_1$, *i*$_2$ /: De mi-i spune și-i ghici, :/
C, C /: *și* Apele s-or limpezi; :/
(dictat:)
Iar de nu va fi așa,
și Apele s-or turbura.

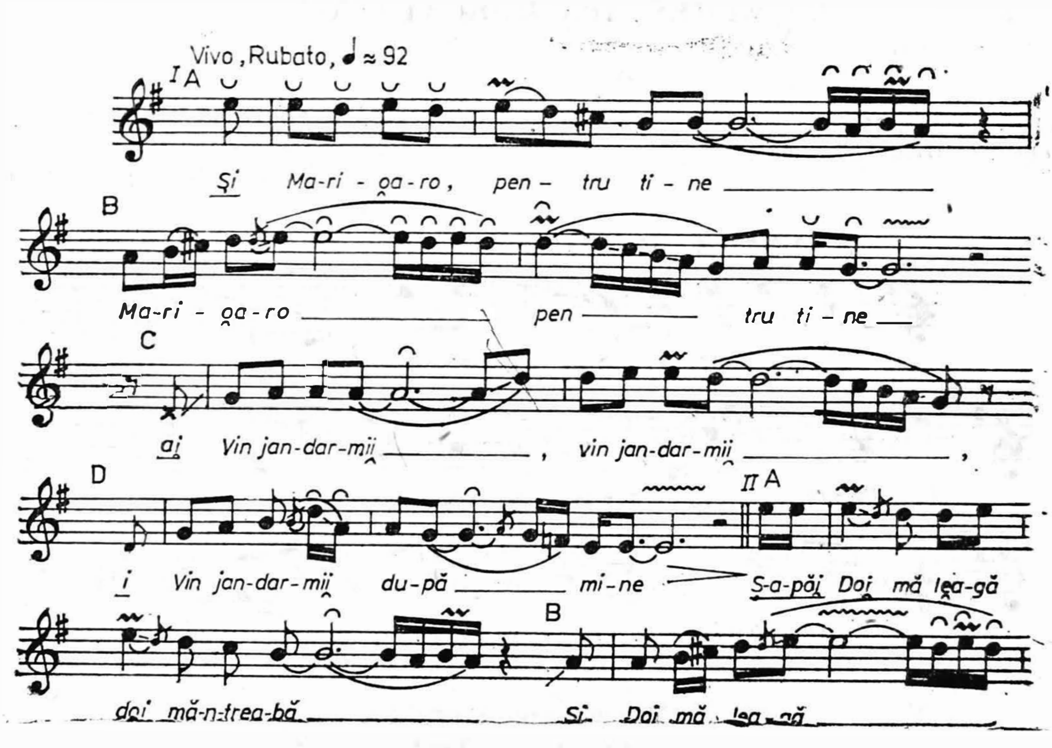
fg. 2589 a, Văsiești — Bc, 1932, b_3; *mg.* 1772 I h, Vale — Sb, 1959, f_2. *Varia : fg.* 4968 b, Vlădești — Vl, 1942, f; Kiriac, *C.p.rom.*, p. 150/147, Săcele — Bv, 1912, b.

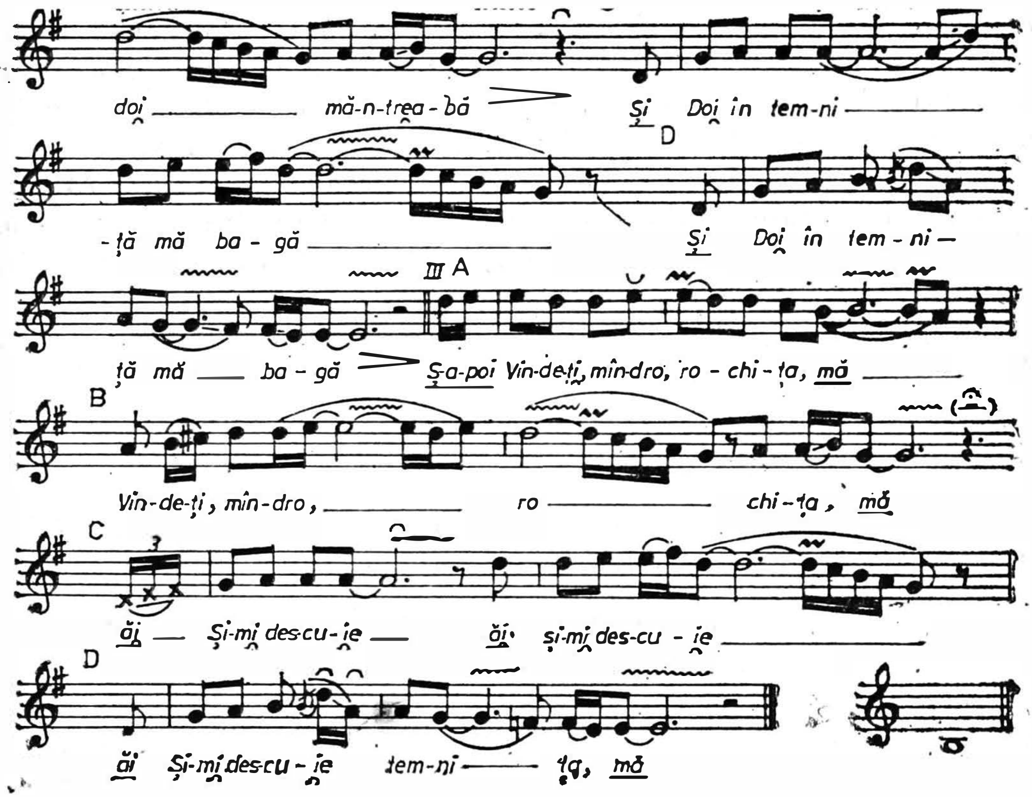
* Textul poetic pare a fi „corectat" de un cărturar necunoscut.

64. MARIOARO, PENTRU TINE

culeg. S. Rădulescu, E. Săndulescu, E. Iacoboski, 1980
trans. S. Rădulescu

mg. 5289 I i
orig. Vîlcele Băi — Covasna
inf. Gheorghe Bucșa 53 de ani





I. A, B *și*$_1$/ : Marioaro, pentru tine :/
C *ai* Vin jandarmii, vin jandarmii,
D *i* Vin jandarmii după mine.

II. A, B *ș-apăi*$_1$, *și*$_2$ / : Doi mă leagă, doi mă-ntreabă, :/
C, D / : *și* Doi în temniță mă bagă. :/

III. A, B *ș-apăi*$_1$/ : Vinde-ți, mîndro, rochița, *mă* :/
C *ăi* Și-mi descuie, *ăi*, și-mi descuie,
D *ăi* Și-mi descuie temnița, *mă*;

IV. A, B *ș-apăi*$_1$, *și*$_2$/ : Vinde-ți mîndro, inelu' :/
C *ăi* Și-mi descuie, și-mi descuie,
D Și-mi descuie lacătul, *mă ;*

V. A, B *ș-apăi*$_1$/ : Vinde-ți, mîndro, păru' tău :/
C *ăi* Și mă scoate, și mă scoate,
D *ăi* Și mă scoate de la rău, *mă.*

VI. A, B *apăi*$_1$, *păi*$_2$/ : Că și ieu m-am săturat :/ *mă*$_2$
C *ăi* Ziua, noaptea, ziua, noaptea,
D *păi* Ziua, noaptea, tot legat, *mă*

VII. A, B *căci*$_1$/ : Lanțurile-au ruginit, :/ *mă*$_2$
C Carnea pe mine, carnea pe mine,
D Carnea pe mine-a putrezit, *mă.*

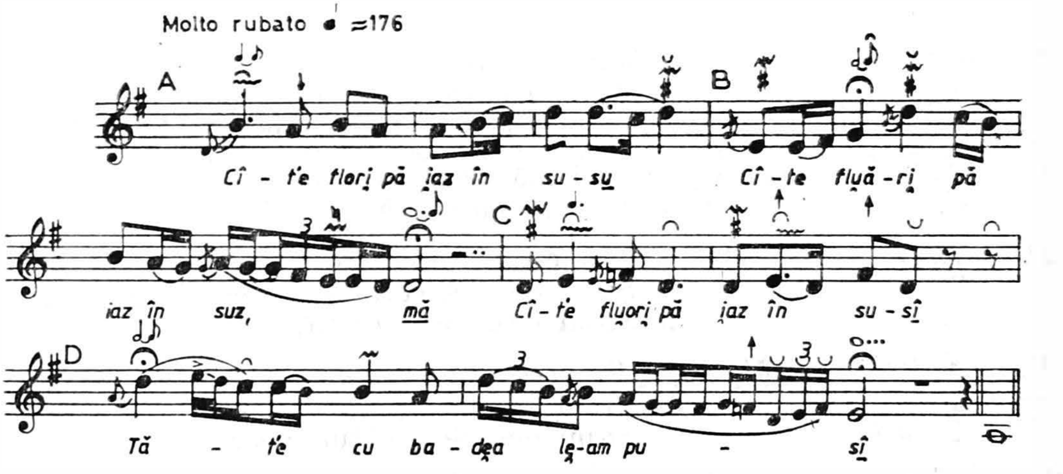
https://biblioteca-digitala.ro

fg. 1052 b, Drăguș — Bv, 1939, f_1; *fg.* 4804 c, Zagăr — Ms, 1935, f; *fg.* 7104 c, Supuru de Sus — SM, 1938, f; *fg.* 8942 a, Someșeni — SM, 1940, f_3; *fg.* 9915 b, Arefu — Ag, 1943, b; *fg.* 11629 c, Ieud — MM, 1950, gr.f_2; *fg.* 11630 a, Ieud — Mm, 1950, b; *fg.* 13075 d, Șieuț — BN, 1929, f_3; *fg.* 14341 b, Ieud — Mm, 1951, f; *D* 851 II, Caransebeș — CS, 1937, b; *mg.* 387 e, Ilva Mare — BN, 1954, f_3; *mg.* 552 x, Ilva Mică — BN, 1955, f_2; *mg.* 650 h, Pojorîta — Sv, 1956, f_3; *mg.* 1623 II f, Văliug — CS, 1959, f_2; *mg.* 5289 I i, Vîlcele Băi — Cv, 1980, b_4.
Varia : fg. 5497 b, Șanț — BN, 1935, f_2; *mg.* 581 c, Leșu — BN, 1955, f.

65. CÎTE FLORI PĂ IAZ ÎN SUS

culeg. I. Cocișiu, 1933
trans. neidentificat

fg. 1827 b
orig. Luca Cernii — Hunedoara
inf. Floare Neiconi, 19 ani



I. A Cîte flori pă iaz în sus*u*,
B Cîte fluări pă iaz în suz, *mă*
C Cîte fluori pă iaz în sus*î*,
D Tăte cu badea le-am pus*î*.

II. A *că* Cîte le-am pus pînă-n prînz*u*,
B Cîte le-am pus pînă-n prînz, *mă*
C Cîte le-am pus pînă-n prînz*î*,

https://biblioteca-digitala.ro

Rf(=D) *A la la la la la la la,*
(dictat:)
Tăte bine mi s-or prins;
Cite le-am pus pănă-n sară,
Tăte bine se uscară.

fg. 297 c, Tofana — Ol, 1931, f_3 *fg.* 1426 b, Şinca — Ol, 1935, f_3; *fg.* 1827 b, Lunca Cernii de Jos — Hd, 1933, f_2; *fg.* 2762 a, Runcu — Gj, 1930, f_2; *fg.* 3808 a, Bogata — Bc, 1931, f; *fg.* 4230 a, Gura Humorului — Sv, 1934, b_3; *fg.* 4475 b, Valea Mare — Vl, 1936, f; *fg.* 4710 a, Feleacu — Cj, 1935, f_2; *fg.* 5801 b, Clopotiva — Hd, 1935, b_3; *fg.* 6026 b, Mărul — CS, 1937, f_3; *fg.* 6059 b, Olteni — If, 1943, b; *fg.* 9155 b, Habic — Ms, 1941, f_3; *mg.* 421 t, Jugur — Ag, 1954, b_3; *mg.* 1461 II j, Pojorîta — Sv, 1958, f_3; *mg.* 1753 1, Mureşenii Bîrgăului — BN, 1960, b_3; *mg.* 1999 s, Rucăr — Ag, 1961, f_3; *mg.* 2827 s, Viişoara — Vs, 1965, b_4; *mg.* 3372 I i, Sabangia — Tl, 1967, b; 3801 V d, Gura Văii — Bz, 1970, f_4; *mg.* 4233 II e, Ineu — Bh, 1972, f_4; *mg.* 4489 c, Ariciu — Br, 1974, b_4; *mg.* 4671 h, Măraşu — Br, 1975, f_4; *mg.* 5283 II h, Poarta Sălajului — Sj, 1980, f_4; *fg.* 5388 I g, Vlădeni — Il, 1982, b_4; Moldoveanu, *F.m.Bz*, p. 113 , Gura Văii — Bz, 1970, f_4*.

Varia : fg. 1517 b, Tomşani — Vl, 1934, b_3; *fg.* 11947 b, Fereşti — Is, 1950, b_3; *fg.* 14277 b, Dorna Cîndreni — Sv, 1951, b; *mg.* 421 r, Jugur — Ag, 1954, b_3; *mg.* 2923 R f, Cervenia — Tr, 1962, f_3.

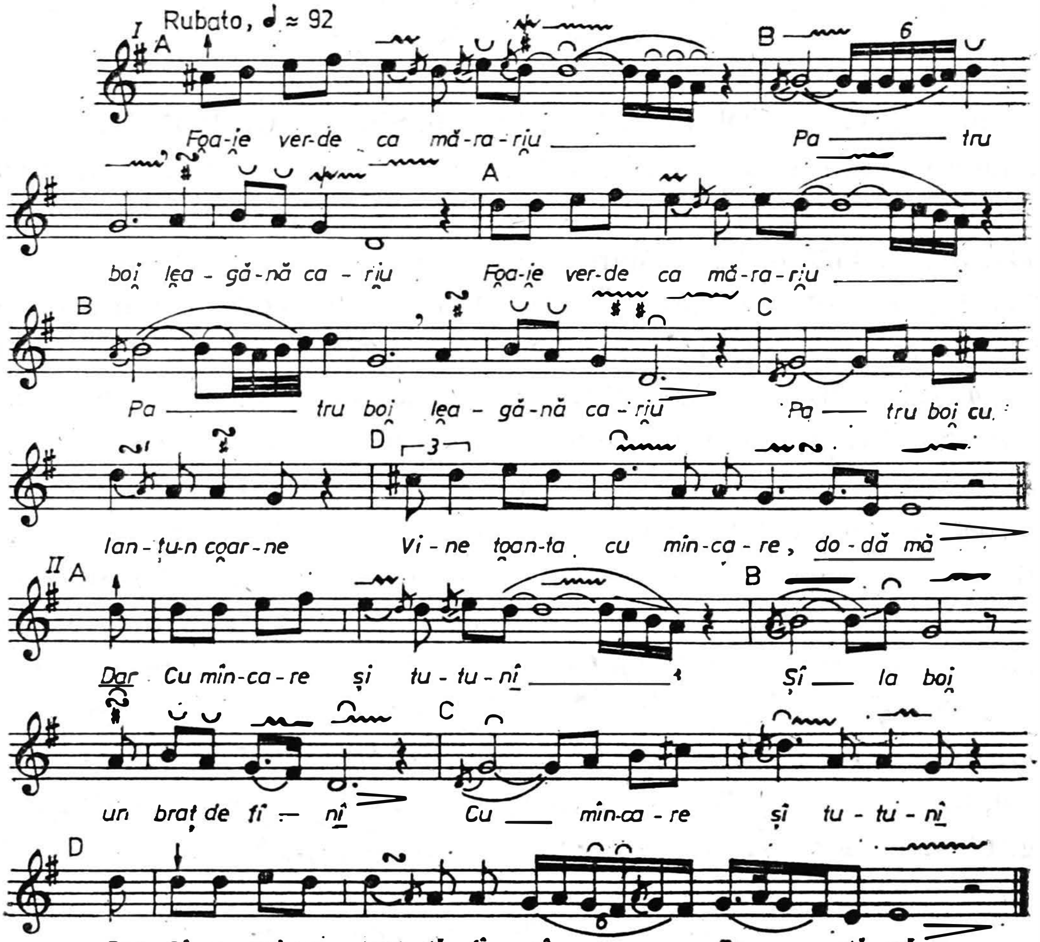
* Moldoveanu, *F.m.Bz*, p. 113, Gura Văii — Bz = *mg.* 3801 V d.

https://biblioteca-digitala.ro

66. PATRU BOI LEAGĂNĂ CARIU'

culeg. S. Rădulescu, E. Săndulescu 1980
trans. S. Rădulescu

mg. 5289 I a
orig. Vîlcele Băi — Covasna
inf. Maria Boroş, 32 de ani



I.	A, A	/ :	Foaie verde ca mărariu,
	B, B		Patru boi leagănă cariu. :/
	C		Patru boi cu lanţu-n coarne,
	D		Vine toanta cu mîncare, *dodă mă.*
II.	A, C	*dar*$_1$ / :	Cu mîncare şi tutunî
	B, D	*dar*$_2$	Şî la boi un braţ de fînî :/, *dodă mă*$_2$.

https://biblioteca-digitala.ro

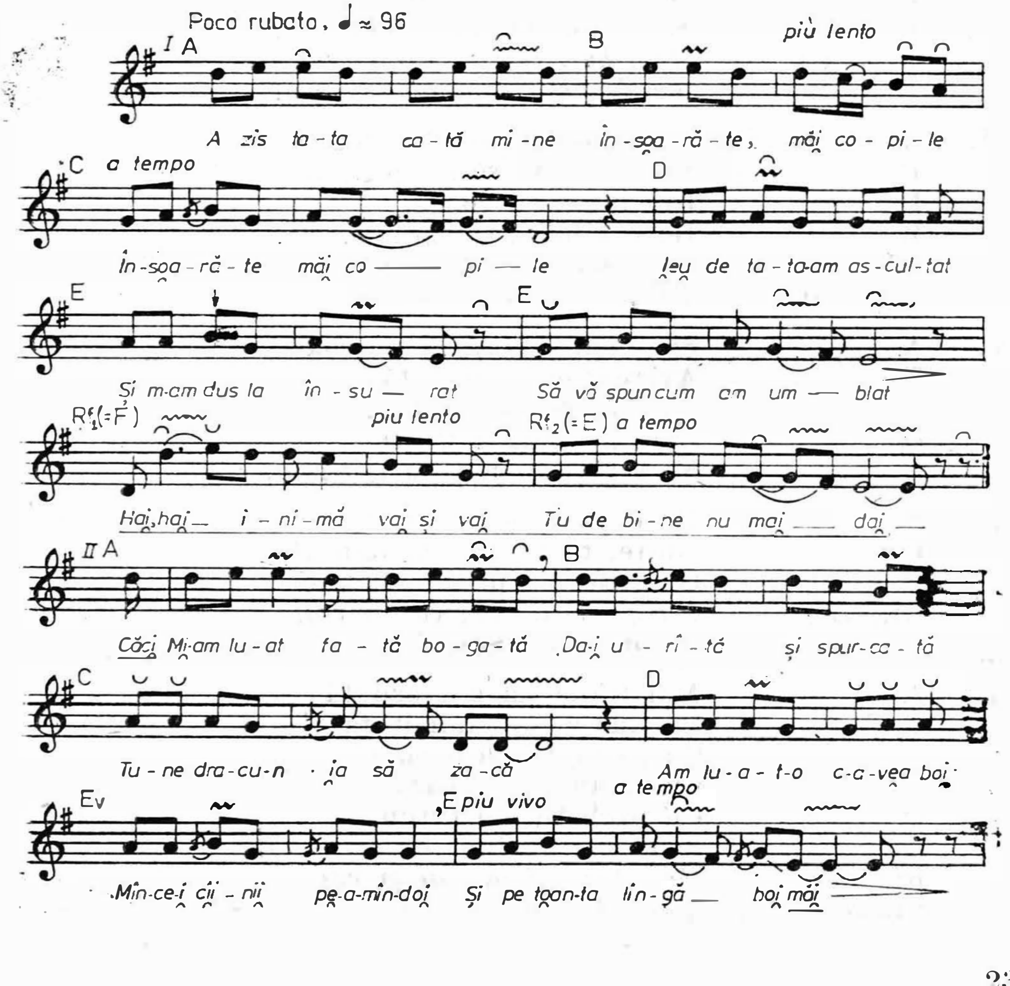
fg. 13001 c, Topolog — Tl, 1930, b; *mg.* 519 k, Slatina — Ag, 1955, f_3; *mg.* 1626 II 1, Tîrnova — CS, 1959, b_2; *mg.* 2829 A e, Dodești — Vs, 1965, f; *mg.* 2905 I m, Fundu Moldovei — Sv, 1965, b_3; *mg.* 3721 II e, Cizer — Sj, 1969, b_4; *mg.* 4492 f, Salcia Tudor — Br, 1974, f_4; *mg.* 4492 g, Salcia Tudor — Br, 1974, f_3; *mg.* 5289 I a, Vîlcele Băi — Cv, 1980, f_3; *mg.* 5289 II g, Vîlcele Băi — Cv, 1980, b_4; *mg.* 5290 I m, Vîlcele Băi — Cv, 1980, b_4.
Subtip : mg. 229 j, Buteasa — Mm, 1953, b_2; *mg.* 3725 II 1, Pria — Sj, 1969, b_3; *mg.* 4151 b, Gropeni — Br, 1972, b_4.
Varia : fg. 10762 a, Măgura — Bz, 1949, f; *200 c.d.*, p. 68/47, Măgura — Bz, 1949, f*.

* *200 c.d.*, p. 68/47, Măgura — Bz = *fg.* 10762 a.

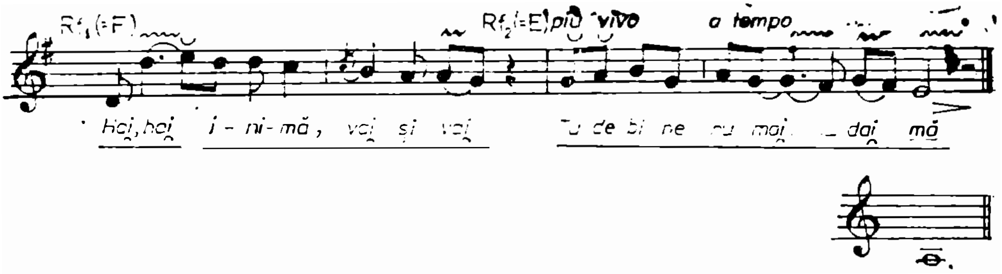
67. A ZIS TAT CĂTĂ MINE

culeg. S. Rădulescu, E. Săndulescu 1980
trans. S. Rădulescu

mg. 5288 II b
orig. Vîlcele Băi — Covasna
inf. Gheorghe Cucu, 53 de ani



https://biblioteca-digitala.ro



I.	A		A zis tata cătă mine:
	B, C	/:	Însoară-te, măi copile. :/
	D		Ieu de tata-am ascultat
	E		Și m-am dus la însurat,
	E		Să vă spun cum am umblat.
	Rf_1 (=F)		*Hai, hai, inimă, vai și vai,*
	Rf_2(=E)		*Tu de bine nu mai dai.*
II.	A	*Căci*	Mi-am luat fată bogată,
	B		Da-i urîtă și spurcată,
	C		Tune dracu-n ia să zacă;
	D		Am luat-o c-avea boi,
	E_v		Mînce-i cîinii pe-amîndoi,
	E		Și pe toanta lîngă boi, *măi.*
	Rf_1(=F)		*Hai, hai, inimă, vai și vai,*
	Rf_2(=E)		*Tu de bine nu mai dai, mă.*
III.	A	*ai și*	Tata m-a trimes la plug,
	B, C	/:	Boii nu știu să-i înjug; :/
	D		Io-i înjug cu cozile,
	E		Iei mă bat cu coarnele.
	Rf_1(=F)		*Hai, hai, inimă, vai și vai,*
	Rf_2(=E)		*Tu de bine nu mai dai.*
IV.	A	*ăi*	Și m-am dus să ar pe coastă
	B		Averea de la nevastă
	C		Cu boii de la nevastă.
	D	*ai*	Ziua în amiaza mare
	E, E	/:	Mi-a vint toanta cu mîncare. :/
V.	A	*hai*	De departe i-am strigat:
	B		Du-te, toanto, c-am mîncat,
	C		Cînd te văd m-am săturat.
	Rf_1(=F)		*Hai, hai, inimă, vai și vai,*
	Rf_2(=E)		*Tu de bine nu mai dai.*
VI.	A		Mai trăsei înc-o brăzduță
	B, C	/:	Și vine a mea mîndruță :/
	D		Cu găină friptă-n poală,
	D		Cu sticluța subțioară,
	D		Cu pachetu' de tutun
	E		Și la boi un braț de fîn, *măi.*
	Rf_1(=F)		*Hai, hai inimă, vai și vai,*
	Rf_2(=E)		*Tu de bine-acuma dai.*

https://biblioteca-digitala.ro

fg. 11274 a, Cluj — Cj, 1950, f; *fg*. 14298 a, Dorna Cîndreni — Sv, 1951, f; *mg*. 163 1, Rohia — Mm, 1952, f; *mg*. 543 e, Șanț — BN, 1955, f_3; *mg*. 3695 II c, Voinești — Cv, 1969, b_3; *mg*. 5283 II i, Poarta Sălajului — Sj, 1980, f_4; *mg*. 5288 II b, Vîlcele Băi — Cv, 1980, b_4; Nicola — Mîrza, *Anexă*, p. 113/211, Căianul Mic — BN.
Varia: *fg*. 4202 b, Vidra — Ab, 1937, f_3; *mg*. 2527 V a, Boteni — Ag, 1963; *mg*. 1188 b, Fundu Moldovei — Sv, 1958, f; Cocișiu, *C.p.rom.*, p. 117/111, Vidra — Ab, 1937, f_3*.

* Cocișiu, *C.p.rom.*, p. 117/111, Vidra — Ab = *fg*. 4202 b.

https://biblioteca-digitala.ro

INDICE ALFABETIC DE TITLURI ALE CÎNTECELOR — VARIANTE PRINCEPS INCLUSE ÎN VOLUM

Ai, măi badio, hai cu mine 28/185
Alăturea de codru 59/228
Amară-i frunza de nuc 2/149
Am avut și io-un drăguț 62/232
Am primit o veste-aseară 53/218
Arz-o focu-America 16/167
A zis tata cătă mine 67/239

Bădița-l cu păr sucit 10/159

Cine-aude gura me 3/150
Cine m-aude cintînd 45/207
Cind era badea-n Cindrel 50/214
Cind ieram ieu copil mic 21/175
Cind ieram la maica mea 26/181
Cintă cucu' pe fintină. 37/196
Cintă puiu' cucului 7/155
Cite flori pă dial în sus 8/156
Cite flori pă iaz în sus 65/236
Codrule, Măria Ta 52/217
Colo-n vale-n grădiniță 39/201
Crești, pădure, și te-ndeasă 31/187

De-ai fi, lună, vorbitoare 19/172
Dragi m-or fos' florile mie 46/208
Dragu mi-i mie lumea 22/176
Duce-m-aș, nu știu-ncătrău 54/221
Dușe-m-oi pin' uneva 56/224
Du-te, badio, duce-te-ai 47/209
Du-te, badio, du-te-acum 36/195

Faină pană-i norocu' 15/166
Fire-ar trăsnit Dumnezău 6/154

Hai, măi mindro, hai cu mine . . 25

I-auzi valea, cum răsună valea . .11/160
Ieu mă duc, mindro, cătane . . .48/210

În pădure ling-o calie 60/229

Jale mi-i, măicuță, jale 41/203

Marioaro, pentru tine 64/234
Mă bagio, băgița mneu 9/157
Măicuță, cin' m-ai făcut. 40/202
Măicuțo, cin' m-ai făcut. 29/186

Măicuțo, cînd m-ai făcut 35/194
Mult mă-ntreabă iedera 51/215
Mul' mă-ntreabă inima 34/193
Munte, munte, brad frumos . . .58/227
Mureș, apă mergătoare 63/233
Neghinuță neagră 1/148
Nu-m' pare rău că-s cătană 43/205

Omu' cînd îi năcăjit 12/162

Padure dragă padurie 32/189
Pasăre galbenă-n iarbă 5/152
Patru boi leagănă cariu' 66/237
Pă dialu' Șerbălului. 4/151

Satule, grădină dulce 42/204
Săracă inimă bună 18/171
Săracă inimă bună 49/213
Seara bună și m-aș duce 38/197
Spală, mamă, rufele 61/231
Spune-mi, badeo, cin' te-nsori . .33/192
Spusu-ți-am, murgule, spus 13/163
Sînt cioban aici, la munte 23/178

Ș-am fuos' pe une-am iubit . . .20/173

Tă' le-am spus ochilor mei 24/179
Toată lumea-i dintr-un niam . . .57/225
Toată lumea-mi zice lotru 55/222
Toate dorurile-s griele 14/165
Tot triecin' la mindra dialu' . . .27/183
Trage-mi bobii și-mi ghicește . . .17/168
Vară, vară, primăvară 30/187
Vină, badeo, din grădină 44/206

https://biblioteca-digitala.ro

INDICE ALFABETIC AL LOCALITĂȚILOR (cu indicarea numărului de ordine al cîntecelor-variante princeps prin care sunt reprezentate)

Arpașu de Sus — Brașov 12, 49
Boholț — Brașov 31, 53
Boișoara — Vîlcea. 20
Buia — Sibiu 21
Cerișor — Hunedoara . 2, 4, 6, 9, 25, 26, 27
Chisîndia — Arad 32
Covăsînț — Arad 15, 61
Cricău — Alba 57
Drăguș — Brașov . 14, 16, 29, 36, 45, 54, 62
Dumitra — Alba 40
Feregi — Hunedoara 5, 56
Galda de Jos — Alba 7
Gălăuțaș — Harghita 58
Ghelar — Hunedoara 10, 46
Lelese — Hunedoara 28
Lunca Cernii — Hunedoara 65
Mărgineni — Brașov 41
Meria — Hunedoara 8
Mohu — Sibiu 1, 48
Răhău — Alba 43
Rășinari — Sibiu 13, 19, 33, 50
Retiș — Sibiu 18, 42
Ruda — Hunedoara 3, 47
Sibiel — Sibiu . . . .
Sîmbăta de Sus — Brașov 35
Sîmbăteni — Arad 22, 60
Spini — Alba 52
Vale — Sibiu 34, 63
Viștea de Jos — Brașov 44
Vîlcele Băi — Covasna . 11, 17, 30, 39, 51, 55, 59, 64, 66, 67
Voila — Brașov 37

https://biblioteca-digitala.ro

LA CHANSON TYPOLOGIE MUSICALE

I. La Transylvanie méridionale

Résumé

Dans la culture populaire roumaine contemporaine, la chanson lyrique détient une suprématie sur laquelle seule la musique de danse se permet de jeter l'ombre hésitante d'un doute. Les autres genres, depuis longtemps exclus de la compétition, ne font que conserver, dans les limites du possible, les positions consacrées par la tradition. Considérée de plus près, la tension entre ces deux genres musicaux — la chanson et la danse — semble plutôt une négociation infatigable, mais pacifique, des territoires propres ou communs. La chanson s'arroge le droit d'accompagner l'homme dans ses gestes quotidiens, tandis que la danse accompagne les jours de fête : la chanson s'accommode avec souplesse de toute occasion, tandis que la danse demeure dépendante des réunions communautaires ; la chanson réclame de la part de ses interprètes une spécialisation modérée, tandis que la musique de danse leur impose une habileté plus particulière, professionnelle même. L'une et l'autre s'insinuent dans les actes cérémoniels, sans supporter cependant leurs rigueurs et sans accepter un statut de vassalité. Toutes deux ont trouvé la modalité de se réconcilier explicitement dans un genre d'interférence — la chanson de danse — qui a l'avantage de cumuler leurs attributs, acquérant ainsi un surplus d'élasticité et de vigueur. La prééminence de la chanson *réside dans* — nous utilisons délibérément cette locution ambigue pour éviter de détacher de manière non équivoque les causes des effets — réside donc, dans le nombre de pièces distinctes qu'elle subordonne et dans la fréquence avec laquelle ces dernières sont interprétées ; dans sa force d'absorption et d'assimilation des alluvions provenant des autres genres folkloriques ou d'autres catégories de musique (inclusivement la « savante ») ; dans la faculté qui est la sienne de se renouveler, produisant sans relâche de nouvelles pièces et en abandonnant d'autres, périmées : dans la vertu de s'adapter à n'importe quel contexte et de remplir les fonctions psychologiques, sociales et culturelles les plus diverses ; dans la force de conserver son essence en dépit des variations auxquelles elle s'expose sans cesse. Ces propriétés — quantité, flexibilité structurale ou fonctionnelle et résistance — lui permettent de se renouveler en même temps que se modernise la vie musicale des villages, et de se maintenir, inébranlable, dans l'actualité. Mais elles ont aussi un revers, incommode du point de vue du chercheur : elles ne circonscrivent que trop vaguement un genre opulent et stylistiquement dénivelé, par conséquent difficile à définir et à systématiser.

Lorsque les folkloristes entreprirent de systématiser la musique roumaine selon un ordre typologique, et se mirent au travail, ils décidèrent sagement de consacrer à la chanson la dernière étape de leurs démarches méthodiques, car l'approche d'un genre aussi touffu, hétérogène et labile devait, pensaient-ils, utiliser des principes et des techniques de travail testés au préalable sur des catégories musicales plus restreintes et cohérentes. D'ailleurs, la chanson se laisse plus facilement et plus judicieusement compartimenter si on la rapporte aux autres catégories musicales qui l'alimentent et la renouvellent sur tout le parcours de son devenir. Enfin, l'étude des genres en déclin ou en voie de détérioration était certainement plus urgente : étant plus archaïques, ces dernières sont plus aptes à révéler les racines de la création musicale folklorique roumaine, des racines dont le développement ultérieur peut être poursuivi ensuite, tranquillement, dans la chanson sans l'obsession d'un éparpillement imminent.

Les systématisations des autres genres musicaux une fois achevées ou en cours d'achèvement — une partie en étant déjà publiée par l'Edition Musicale sous le titre générique de la même *Collection nationale de Folklore* — la tâche d'établir la typologie de la chanson nous

https://biblioteca-digitala.ro

revint par la force des circonstances. Il nous sembla naturel de la faire précéder et de la doubler d'une analyse plus serrée du genre, fondée sur des critères structuraux et fonctionnels; autrement dit, nous considérâmes nécessaire d'accompagner la typologie que nous commençons à exposer dans ce volume, d'un regard d'ensemble sur la chanson destiné à la replacer dans l'horizon culturel qui l'engendra et dont les recueils de folklore la détachèrent artificiellement. Cependant, la chanson, de même que l'acte de chanter, peuvent être abordés aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur, des positions différentes du (col)porteur de culture populaire et respectivement du chercheur, chaque approche en privilégiant d'autres aspects. L'image la plus fidèle de la chanson se constitue dans un espace placé à la jonction de ces deux perspectives. C'est pourquoi nous décidâmes de l'examiner alternativement de l'un et de l'autre de ces deux points de vue, laissant au lecteur la possibilité de considérer les deux images isolément ou conjointement. Il est évident que nous ne nous laissons pas bercer par l'illusion que les images complémentaires de la chanson que nous avons esquissées sont définitives et parfaites. Ce sera surtout l'image de la chanson dans la perspective de l'homme folklorique qui en sera déformée, car, en dépit de l'appui fourni par les nombreux documents de terrain parcourus, nous ne réussimes pas totalement à nous transposer dans l'hypostase musicale d'insider de la culture populaire — et ne pouvions même pas y réussir. Nous assumons, par conséquent, un coefficient d'erreur que els recherches plus tardives seront en droit de corriger.

La typologie de la chanson prend en considération environ 15 000 textes musicalo-poétiques réunis dans les archives de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore et des publications de folklore roumaines les plus significatives du siècle dernier. Un volume considérable en soi — la plupart des typologies de genre élaborées jusqu'à présent ayant utilisé de 15 à 20 fois mois de notations musicales — mais réduit si on le rapporte à la production de chansons du peuple; réduit, mais non pas dérisoire, et en tout cas suffisamment révélatoire pour justifier le titre de notre ouvrage: *Typologie musicale*. Nous avons extrait de ce corpus environ 500 types et sous-types musicaux. Ils seront présentés, dans ce premier volume et dans ceux qui lui succèderont, par des pièces-*princeps* » accompagnées de renvois aux documents d'archives et aux publications qui contiennent leurs variantes.

La division et le groupement en volumes du matérial musical sera déterminé par des repères territoriaux. Nous avons opté pour cette division de la typologie et cette sériation des types entre autres aussi pour conférer une certaine autonomie aux volumes, dont la parution se produira au cours de quelques années. Nous aurons cependant soin de rassembler en final tous les titres dans un réseau de connexions à multiples possibilités de mise en évidence des relations de parenté qui les rattachent. C'est alors également que nous procèderons à la présentation intégrale de quelques types musicaux — en juxtaposant les transcriptions extensives de toutes les variantes leur appartenant — pour permettre aussi bien l'observation détaillée de la variation en synchronie et diachronie, que l'évaluation des registres de variations et la compréhension de leurs associations et dissociations. En fait, c'est ce dernier volume qui sera susceptible d'éclaircir complètement les principes, les modalités et les techniques concrètes de typologisation adoptées et de créer les prémisses de leur examen critique en profondeur.

Chaque volume comprendra, par conséquent, deux sections. Dans la première seront traités les aspects théoriques se rattachant à la chanson et à sa systématisation typologique: dans la suivante nous exposerons une série de catégories typologiques d'une même unitéethnogéographique. Ainsi, dans ce volume, par exemple, la séquence initiale sera consacrée principalement à la chanson *(cîntec)* et au chant *(cîntare)* reflétés dans la mentalité des (col)porteurs de folklore: terminologie, occasions et fonctions de la chanson et du chant, styles historiques, rapports des composantes musicale et poétique, variation et création, transformations déclenchées par le contact avec la culture « savante » etc. (seules quelques brèves considérations en rapport avec les aspects énoncés nous contraindrons à adopter provisoirement le point de vue du scientifique); nous ferons également des précisions se rapportant à la typologie du genre. La deuxième séquence analyse une série de types dont la zone d'origine hypothétique est la Transylvanie méridionale. Dans les volumes futurs, les chapitres théoriques reprendront les mêmes questions, mais en les soumettant à des analyses et des généralisations musicologiques et ethnomusicologiques, et en en mettant de nouvelles en discussion, tel: l'assimilation, la circulation, la genèse et l'évolution de la chanson, ses styles territoriaux, le rôle des professionnels et des moyens de la diffusion en masse dans la colportation de la chanson actuelle etc. La construction et l'enchaînement des parties consacrées à la typologie proprement dite seront dictés par les contiguités des styles et implicitement des types.

Nous tenterons également, dans la mesure du possible, d'établir une correspondance entre les sections théoriques et typologiques des volumes, de les grouper de sorte que les premières trouvent une argumentation optimum au niveau des dernières. Ainsi, les études orientées sur

https://biblioteca-digitala.ro

a variation dans le temps et l'espace et sur les rapports entre la musique et la poésie préfaceront les présentations *in extenso* de quelques types : ce qui permettra au lecteur de vérifier lui-même toutes les hypothèses et les assertions avancées.

La réussite dans l'ordre scientifique de la *Typologie* sera proportionnelle à l'accomplissement des projets que nous venons d'énoncer. Mais indépendamment de cet accomplissement, nos volumes se proposent encore un second objectif, moins prétentieux mais non moins important : celui de mettre à la disposition de tout lecteur de notes préoccupé de culture populaire une collection de chansons soigneusement notées dans tous leurs détails, relativement faciles à parcourir, spécifiques pour les zones folkloriques où elles prirent vie, représentatives pour la chanson lyrique roumaine. Le simple fait que ces chansons disposent de variantes dans le corpus de la typologie garantit la fermeté de leur implantation dans la culture musicale folklorique nationale.

PREMIÈRE PARTIE

1. *Précisions terminologiques*. En roumain le verbe *a cînta* (chanter) — auquel on peut substituer dans la plupart des parlers régionaux le verbe *a zice*—se rapporte indifféremment à l'interprétation vocale et jeu instrumental. Il semble que dans la culture traditionnelle les deux catégories de musique aient suivi, dès les origines, des routes jumellées, la première conservant cependant sa prééminence et marquant la seconde, même dans ses prolongements plus tardifs, en apparence autonomes. Pourtant le concept de *musique* est étranger à la pensée populaire. Les (col)porteurs de folklore ne réunissent pas tous les phénomènes sonores artistiques sous la coupole d'une seule notion, ils les compartimentent et attribuent à chaque compartiment des noms différents. *A cînta* vise exclusivement les genres non cérémoniels : la chanson, la doïna, la chanson de danse, la musique de danse.

Par *cîntec* (chanson) et ses synonymes locaux (*cîntare*, *hore*, *zicală* et autres) les gens désignent les pièces musicalo-poétiques que le folklore roumain absorbe dans la sphère de la chanson lyrique. Les taxinomies populaires et scientifiques sont donc en général coïncidentes ; la dernière a gagné cependant aussi en rigueur en élaborant son système de coordonnées structurales et fonctionnelles définitoires pour le genre. Ainsi, du point de vue de sa structure, la chanson se distingue par sa forme monopartite quasi-fixe formée de 2 jusqu'à 5 lignes mélodiques. Ses vers sont des motifs lyriques disposant de larges possibilités d'émancipation, de combinaison et de recombinaison. Sous rapport fonctionnel, la chanson est un genre qui ne se rattache pas aux occasions d'interprétation strictement spécifiques, étant capable d'assumer les sens les plus différents (caractérisation que nous formulerons à nouveau, la nuançant d'ailleurs, dans le chapitre 3).

Les noms populaires de la chanson (*cîntare*, *zicală*, *hore* etc.) tendent dernièrement à modifier leurs sens sous l'influence des transformations subies par la musique actuelle, mais aussi en fonction d'une terminologie particulière, souvent impropre, véhiculée par les moyen de la diffusion de masse.

On désigne dans les parlers populaires la musique et la poésie (composantes dissociables de la chanson vocale) par les mots : *viers* ou *glas* et respectivement *vorbe ou cuvinte*.

2. *Normes et circonstances de la performance*. Dans la communauté traditionnelle, tous les hommes peuvent et ont même le devoir de connaître les chansons du village, d'en pénétrer les sens et de les interpréter dans les circonstances appropriées. Le chant tombe sous l'incidence de règles implicites dont les paysans deviennent conscients seulement lorsqu'ils assistent à leur transgression. Les prescriptions ne se formulent pas, elles sont saisies par intuition ; et les interdictions, à force coercitive modérée, s'appliquent de manière différenciée aux catégories sociales, d'âge et de sexe de la communauté. Seules quelques interdictions sont plus fermes et comprennent tout le village, visant le chant pendant les grands carêmes (de Pâques, de Noël) et les périodes de deuil ou de maladies dans une famille.

L'enfant chante — assisté ou non assisté, individuellement ou en groupe, des pièces du répertoire spécifique ou des chansons de grandes personnes — n'importe quand et n'importe où, à condition de ne pas troubler outre mesure la tranquillité et les occupations des adultes.

La *jeune fille* chante pour son propre plaisir à la maison, dans la cours et ses alentours, en vaquant à ses occupations domestiques ou pendant ses moments de loisir. Aux travaux collectifs du champ, en gardant les bêtes, à la rivière, à la veillée et aux fêtes pour les jeunes

https://biblioteca-digitala.ro

etc., elle chante parfois en groupe, avec des compagnes de son âge. Elle évite la présence des adultes et s'associe rarement avec des jeunes gens ; le groupe des jeunes filles entretient néanmoins un dialogue musical camouflé mais continu et provocateur avec celui des jeunes hommes.

Le *jeune homme* chante seul dans la cour, au travail — aux champs, dans les pâturages, dans la forêt et à l'atelier ou dans les ruelles du village. Si d'autres jeunes l'accompagnent — au travail et en route vers le travail, aux veillées *(clacă)*, aux foires, aux fêtes, à la ronde du village, au bistrot et aux réunions des jeunes, à l'occasion du départ pour le service militaire et pendant ce dernier, à la guerre eté. — il devient plus courageux et y met plus de cœur. On ne lui permet pas de chanter à la veillée *(şezătoare)* et devant les adultes il est de son devoir de se montrer plus réticent. Il prend sa revanche en voyage ou lorsqu'il est loin de son village. Cependant, l'ambiance la plus propice à ses manifestations musicales est la ruelle du village qu'il parcourt le soir — seul ou avec d'autres jeunes gens — en route vers une fête ou vers la maison de sa mie.

L'*épouse* est moins expansive que la jeune fille. On lui interdit de chanter au portillon ou dans les ruelles du village. Un mari plus dur peut même l'empêcher de chanter dans la maison ou dans la cour, mais elle prend pleinement sa revanche à la veillée *(şezătoare)* — réunion qui conserve encore les réminiscences d'une ancienne association secrète féminine. Au travail et aux fêtes où les adultes prédominent — fiançailles, mariages, batêmes, réunions de famille et autres, — elle peut se permettre de chanter librement, en groupe, auprès de son mari, d'autres femmes ou d'autres couples.

L'*homme* bénéficie de plus de liberté que la femme. Il chante — seul ou en groupe — dans la cour, aux champs, auprès des bêtes, à la forêt, en route vers le marché ou vers son travail, à la guerre, à l'hôpital, aux noces et autres fêtes, au bistrot, À la maison, — enceinte sacrée de la femme — il évite de chanter seul, pour soi-même. Comme le jeune homme, il est stimulé par l'éloignement de son foyer et du village. Cependant, dans les ruelles, aux réunions de jeunes ou à celles où les jeunes prédominent, l'homme marié renonce à chanter pour donner de lui au monde une image sobre et digne, de chef d'une famille respectable.

Les *vieux* chantent relativement peu, et lorsqu'ils le font, ils préfèrent l'intimité de la maison et de la cour. Les femmes âgées qui n'ont pas perdu leur goût pour la musique chantent à la veillée. En général, cependant, tous entendent céder le pas aux jeunes et aux gens adultes.

Il n'existe pas de règles de comportement musical rattachées à l'état social des paysans. Néanmoins, ceux qui détiennent ou aspirent à un statut supérieur — les paysans aisés, avec plus d'instruction, ayant de meilleurs emplois etc. — considèrent le chant comme étant l'apanage des gens simples et évitent de se manifester en public.

Les restrictions qui entourent le chant s'écroulent l'une après l'autre au cours des années. Encouragés par les spectales, les concours et les festivals de folklore auxquels ils sont invités à participer, les gens des villages redoublent d'intérêt pour la musique, intensifiant leur chant quotidien ; plus timidement ou plus courageusement, ils le poussent même au-delà des limites permises. Parallèlement, les gens moins doués et moins motivés deviennent plus indifférentsu : il semble que les restrictions perdent leur sens en même temps que les prescriptions, ce qui affecte, en fait tout le système de règles régissant le chant.

3. *Les fonctions de la chanson et du chant.* La chanson est le genre à registre fonctionne le plus ample. Mais ses fonctions et le chant par lequel elle s'actualise sont rarement consciemment perçus par les (col)porteurs de folklore. C'est pourquoi, pour repérer les 24 fonctions énumérées dans le tableau ci-dessous, (la page suivante), nous nous sommes fondés sur des témoignages indirects, sur ceux principalement qui visent les circonstances de l'interprétation.

Le chant draine tout surplus émotionnel et en premier lieu les sentiments dépressifs : il confère au présent une double ouverture : vers un passé idéalisé et vers un avenir incertain, considéré avec une certaine crainte ; il console la solitude et chasse les mauvais esprits qui la peuple ; il rythme les activités physiques — le travail, la marche, le bercement de l'enfant etc. — assurant leur efficacité et leur économie ; il transmet des messages verbaux poétiquement sublimés ; il prépare ou facilite le contact psychologique de ceux qui se trouvent entrainés dans un processus de communication ; il met en résonnance émotionnelle les groupes humains : il représente une modalité délicate de formation et de consolidation des couples jeunes. La chanson révèle l'appartenance territoriale et — sur un autre plan, et en rapport étrot avec l'endroit et le moment de son exécution — indique la catégorie sociale, d'âge et de sexe à laquelle appartient l'interprète.

https://biblioteca-digitala.ro

Plan	*Fonction*
I. Psychologique et infrapsychologique	1. de compensation émotionnelle
	2. de remémorer ades événements et des moments vécus vec intensité
	3. anticipative
	4. de compensation du manque de vie sosociale
	5. exorcisante
	6. ergonomique
II. Psycho-social et social A. Fonctions de communication	7. de communication d'un texte poétique
	8. fatique
	9. conative
	10. de communication et d'induction des états émotionnels
B. Fonction d'intégration sociale	11. prémaritale
	12. distinctive
	13. d'affiliation
	14. de solidarisation
	15. d'affirmation individuelle
	16. rythmant la vie quotidienne et festive du village, de l'individu
	17. soulignant les événements de la vie de la communauté et des individus
	18. éducative
	19. de complément de la vie sociale
	20. rituelle
III. Culturel	21. esthétique
	22. de divertissement
	23. de conservation d'un patrimoine spirituel
	24. de complément de la danse

Parallèlement, la chanson confirme les multiples affiliations de celui qui la véhicule — nationale régionale, communautaire, professionnelle et autres — en en consolidant implicitement le statut. Interprétées surtout à certain moments du jour et de l'année (au crépuscule, les dimanches, pendant les fêtes du calendrier et familiales), les chansons rythment la vie quotidienne et festive du village. Elles sont en m me temps des instruments d'éducation des enfants et des jeunes gens, les formant en vue de leur pleine intégration dans la vie communautaire. En tant que composante non obligatoire de certains actes rituels, la chanson assume parfois aussi des fonctions rituelles. C'est sa fonction de divertissement qui est la plus explicite, bien que celle-ci nesemanifeste pas obligatoirement dans tout acte de chant, tandis que les fonctions esthétique et de conservation du patrimoine spirituel se situent à l'antipode.

Les fonctions de la chanson ne s'activent pas isolément mais par groupes souplement hiérarchisés, dans lesquels une ou plusieurs fonctions acquièrent une position dominante ou se retirent pour permettre l'ascension d'autres. Il n'existe pas de fonctions strictement spécifiques de la chanson ; il en existe cependant qui s'accomplissent de préférence dans le chant *mais aussi* dans les autres genres lyriques (chanson de danse, doïna), de compensasion émotionnelle, projective, de communication-induction du vécu affectif, prémaritale. La fonction de communication d'un texte poétique rattache la chanson à tous les genres de la musique vocale ; et la fonction de compensation émotionnelle et de communication-induction des états affectifs forment la plate-forme commune à toute la musique. Enfin, les fonctions restantes — d'affiliation, distinctive, de solidarisation, de complément de la vie sociale, éduicative, esthétique, de conservation d'un trésor spirituel — s'expriment par toutes les formes artistiques de la tradition orale ; en fait, elles entrent en jeu obligatoirement à l'occasion de toute interprétation de chanson.

La structure de la musique est, en général, moins significative pour l'exercice des fonctions que la conjonction de l'interprétation et de l'individualité de l'interprète ; seule la transformation de la chanson en objet de communication de masse peut altérer sensiblement ce dosage. Les fonctions se manifestent donc simultanément en groupes qui s'ordonnent et se réordonnent *ad hoc*, dépendants de tout le complexe de circonstances objectives et subjectives qui conditionnent la chanson : le contexte physique et psycho-social de la performance, le statut

https://biblioteca-digitala.ro

social de l'interpréte, sa disposition momentanée etc. etc. Au fond, tout chant est du point de vue fonctionnel un acte unique, irrépétable.

Certaines fonctions résolvent des nécessités immédiates de l'interpréte et éventuellement de ceux qui l'assistent : les fonctions « psychologiques », les fonctions conative, fatique, de communication émotionnelle, de transmission d'un texte poétique, servant à marquer les événements importants, esthétiques, de divertissement, de complément de la danse. D'autres ont un rayon d'action temporelle un peu plus long, qui part du présent et touche au futur proche : les fonctions prémaritale, d'affiliation, distinctive, de solidarisation, servant à rythmer la vie individuelle et communautaire, éducative. Une seule fonction vise à satisfaire une nécessité d'envergure du village : la fonction de conservation de son patrimoine spirituel.

La chanson ne s'implique pas dans les moments de crise aiguë de la vie de l'individu et de la communauté ; ses fonctions sont orientées vers la solution d'états conflictuels voilés ou d'intensité modérée. Cette particulairité la distingue nettement de la musique rituelle et la rapproche des autres genres de la musique non cérémonielle.

4. *Rapports structuraux et fonctionnaux avec les autres genres de la musique folklorique* En général, les relations structurales entre la chanson et les autres genres sont compatibles avec les relations fonctionnelles. La chanson met en évidence des *similitudes musicales marquées* avec la chanson-ballade, certaines chansons cérémonielles (par exemple d'incorporation des conscrits), la chanson de danse ; *des parentés de différents degrés* avec : la doïna, la berceuse, d'autres chansons cérémonielles, la criée mélodisée, *ţipuritura* et autres ; ou des *différences* plus ou moins appuyées en rapport avec la ballade, la musique de danse, le noël (de style ancien), le signal du buccin ou cor des Alpes *(bucium)*, le *hăulit* etc. Les similitudes et les disparités sont cependant relatives, du moment que les genres sont rarement homogènes. L'ethnomusicologie les a déterminés à partir de critères incongruents, structuraux et fonctionnels ; plus même, certains d'entre eux sont délimités à partir de critères relevés sur un seul plan : structural (par exemple la doina) ou fonctionnel (par exemple les chansons cérémonielles nuptiales, les berceuses, les lamentations). Les genres circonscrits sur des fondements exclusivement fonctionnels incluent des pièces de construction musicale assez différente et donc inégalement éloignées de la chanson. D'autre part, cette dernière, grâce à sa vertu particulière de reprendre et de fondre dans ses propres moules des pièces ou syntagmes mélodiques spécifiques pour d'autres genres (noël, mélodie de danse, criée etc.) a établi des relations solides avec toutes les autres catégories musicales. Il est donc plus correct d'affirmer que chaque chanson institue séparément ses propres rapports structuraux avec les pièces qui appartiennent à d'autres genres.

5. *Les styles historiques du chant.* Au cours de son évolution, la chanson se forgea — sur les coordonnées de temps, espace, communauté, personnalité humaine — quelques strates stylistiques distinctes. Les styles dépendants du temps et de l'espace — historiques et territoriaux — bénéficièrent d'une cristallisation et d'une individualisation plus percutante. C'est le premier d'entre eux qui fait l'objet du présent chapitre.

On peut repérer dans les chansons de ce siècle quatre styles historiques : ancien, prémoderne, moderne et nouveau. Le dernier, encore insuffisamment constitué, ne peut entrer ici en discussion ; quant au second, il opère la transition entre les styles principaux : ancien et moderne. Les styles ne se disloquèrent pas réciproquement dans l'ordre de leur parution, il se prolongèrent, coexistèrent et continuèrent à coexister, dispersés sur tout le territoire du pays, en différentes proportions.

Les (colporteurs de folklore disposent de certains indices pour identifier les styles. Ils les distinguent cependant surtout par l'intermédiaire des pièces musicales qui permettent leur actualisation, pièces que l'on qualifie — de manière assez négligente et subjective d'ailleurs — d'*anciennes* ou de *nouvelles.* Pour les paysans, les styles semblent donc être des attributs des chants périmés ou modernes du village. Les premières se groupent habituellement dans le répertoire des vieux que les adultes adoptent peu à peu, tronqué, à mesure qu'ils avancent en âge. Les nouvelles, engagées dans une course acerbe, sans point terminus, avec les plus récentes sont véhiculées surtout par les jeunes. Les répertoires de chansons se renouvellent assez rapidement et en apparence radicalement, entrainant aussi la transformation correspondante des styles musicaux. Les pièces abandonnées s'éteignent ou reviennent à la mode de manière inattendue, renouvelées au goût du jour ; cependant, grâce à elles, la communauté récupère aussi certains éléments des styles précédents tombés en désuétude. Toutefois, le renouvellement prévaut nettement sur la conservation : désarticulés, réutilisés en partie et en partie jetés à la poubelle de l'histoire, les styles archaïques perdent peu à peu toute chance de reconquérir un jour leur intégrité et leur vigueur.

6. *La musique et la poésie* (« *viersul* » *et* « *vorbele* »). Les deux composantes de la chanson vocale — la musique et la poésie — se détachent facilement l'une de l'autre pour entrer dans des combinaisons nouvelles. L'interchangeabilité — une des propriétés essentielles de la musique

https://biblioteca-digitala.ro

vocale roumaine en général, propriété dont la chanson use au maximum — se fonde sur la structure unitaire du vers populaire roumain. Celui-ci connaît seulement deux alternatives métriques : l'octosyllabe, plus fréquemment employé, et l'hexasyllabe, tous deux trochaïques ; le premier tend à attirer le second dans ses moules par différents artifices musicaux et poétiques.

Il existe cependant quelques catégories de chansons prédisposées à une rigidité temporaire du rapport établi entre les vers et la mélodie : ce sont les chansons provenant des anciens chants rituels qui ont altéré leurs fonctions primordiales ; les chansons ayant tendance à devenir cérémonielles ; les chansons conventionnelles et celles à la mode (qui se déstabilisent d'ailleurs à mesure qu'elles se folklorisent et respectivement entrent dans le fonds moins roulé). De plus, pour des raisons strictement personnelles, certains interprètes s'attachent à des alliances constantes de vers et de mélodies. Cependant, il est intéressant de constater qu' aussi bien la destructibilité de la chanson que les combinaisons et recombinaisons de ses composantes semblent très peu influencées par la valeur expressive intrinsèque de chacune et bien davantage par le complexe circonstanciel de l'interprétation.

Les permutations supposent des dissociations succédées de réassociations, immédiates ou plus tardives. Après le démembrement et avant qu'ils ne soient introduits dans une nouvelle formule, les vers et les mélodies se comportent cependant différemment. Les vers ne peuvent se dispenser d'un support musical même réduit au minimum, à la simple pulsation métrique (les gens ne peuvent réciter ces vers, ils les scandent ou les transforment en criées). En revanche, les mélodies peuvent renoncer aux vers sans péricliter leur subordination à l'égard du genre (les mélodies des chansons se fredonnent ou s'exécutent instrumentalement).

La dissociation est le reflet d'un processus similaire, que la réception, puis la mémorisation de la chanson mettent en évidence. La mélodie entre sous l'incidence de l'hémisphère cérébrale droite, tandis que les vers sollicitent l'hémisphère gauche. Retenues en même temps, chacune d'entre elles fonctionne comme un stimulus de réactivation pour l'autre. Toutefois, la mémorisation des composantes ne se produit pas selon des processus parfaitement parallèles car la musique et la poésie ont des structures différentes dont les articulations ne coïncident pas le plus souvent. La mélodie se constitue en « strophes mélodiques », groupes cohérents et répétibles de phrases musicales (= lignes mélodiques), et la poésie est formée de motifs poétiques, de groupes de vers de dimensions variables, relativement unitaires comme sens mais à cohésion intérieure moins grande. Les mélodies doivent être exactement assimilées, mais les vers permettent aussi des mémorisations approximatives, car les paroles et les syntagmes omis peuvent être facilement remplacés par d'autres, improvisés ad hoc. Les mélodies sont, semble-t-il, plus difficilement assimilées : une petite imprécision dans la mémorisation peut les déséquilibrer car les bribes oubliées ne peuvent être remplacées que par des interprètes particulièrement doués ; elles se conservent cependant plus longtemps, leur implantation mentale étant plus profonde et plus résistante.

La plupart des interprètes semblent construire leurs chants à partir des vers, qui s'accommodent directement aux circonstances du chant et remplissent plus explicitement et plus efficacement n'importe quelle fonction. Cependant, grâce à son autonomie relative, à sa résistance aux transformations dénaturantes et à sa persistance dans la mémoire des (col)porteurs de folklore, la mélodie demeure la principale composante de la chanson.

7. *Variation et création.* La variation et la création sont, de la perspective des insiders de la culture populaire, deux attributs complémentaires des chansons : ceux d'être « différentes » et respectivement « nouvelles » par rapport aux chansons que l'on connaît. Adhérant à ce point de vue ambigu, nous définissons la *création* comme le processus (et le résultat du processus) dans lequel le renouvellement est perceptible (et perçu) comme tel. Elle est le cas limite de la *variation*, dont elle se distingue par la quantité supplémentaire d'information qu'elle produit. Le surplus d'information doit être suffisamment ostentatoire pour forcer le lieu commun et d'imposer à l'observation : mais en mêmte emps il ne doit pas être assez opulent pour contrarier la tradition, provoquer la consternation et des réactions de refus. Vue d'un autre angle — de celui du chercheur, cette fois-ci — la variation est la démarche d'actualisation des modèles formalisés et en général connus, tandis que la création inclut les processus d'altération (au sens étymologique) de ces modèles et les tentatives de constitution de modèles nouveaux.

Les (col)porteurs de folklore réalisent que les transformations de leurs chansons peuvent être spontanées ou délibérées — donc marquées ou non par l'intentionnalité — et que leur amplitude peut être différente. Les renouvellements consistants, créateurs, sont toujours attribués — avec ou sans raison — à des personnes réelles, tangibles, connues (les certitudes des paysans se fondent toujours sur les données de leurs propres sens). Si le créateur est inconnu, les gens sont enclins à accorder aux chansons une origine mythique ou extra-folklorique — éventuellement urbaine — et à supposer que ce sont les musiciens professionnels

https://biblioteca-digitala.ro

qui les ont introduites dans le village. Une création est plutôt attribuée à celui qui la colporte qu'à celui qui l'a réellement produite. Il arrive qu'un individu ou un groupe d'individus assume(nt) la création et s'efforce(nt) de persuader les gens de son village qu'elle leur appartient. Nous precisons d'ailleurs que les documents de terrain que nous avons consultés prouvent indiscutablement qu'une création peut être réalisée non seulement par un individu mais aussi en groupe. Les groupes prétendument ou réellement créateurs sont formés d'habitude de personnes du même sexe et de même âge, jeunes de préférence : jeunes filles à la veillée, jeunes gens pendant leur service, mobilisés ou hospitalisés, adultes partis pour les travaux saisonniers etc.

Les (col)porteurs de folklore sont capables d'expliquer certaines modifications auxquelles ils soumettent les chansons sur le plan poetique (combinaisons de motifs poetiques, insertions de vers dans le tronc d'un texte préexistant etc.). Les modalités des transformations musicales sortent cependant de l'horizon de leur force d'expression. La seule qu'ils indiquent nettement est le redimensionnement radical de la mélodie sur le plan des durées, lorsqu'ils l'inscrivent dans un rythme de danse. Les métamorphoses de la musique sont, en général, le fait de personnes exceptionnellement douées ; seules, les transformations mineures sont opérées sans réflexion par tous les interprètes.

8. *L'écriture et ses rapports avec l'oralité de la chanson.* Parallèlement à l'alphabétisation et à la généralisation de l'enseignement élémentaire obligatoire, l'écriture — dans sa double hypostase d'écriture pratiquée et publiée — commença à influencer la colportation et, implicitement, la structure des créations folkloriques.

On vit paraitre le cahier de chansons, adjuvant imparfait de la mémoire, qui rappelle les vers mais pas les mélodies. Ceux qui l'utilisent réussissent — avec une économie d'efforts effectuée au détriment de leur agilité mentale — à se constituer des repertoires actifs très étendus. De plus, les nombreuses publications disponibles stimulent l'imagination poétique, cultivent le goût pour les productions conventionnelles « dans l'esprit populaire », déterminent l'augmentation et la modification qualitative de l'univers poétique des gens folkloriques. Le recours à l'écriture limite la variabilité des textes poétiques. L'autre composante de la chanson — la musique — demeure cependant marquée d'oralité.

9. *L'intelectualité rurale, l'école et le choeur. Leur rôle dans le devenir de la chanson populaire* L'intellectuel s'implique, délibérément ou involontairement, dans des proportions et dans des sens différents, usant de modalités différentes, dans la vie spirituelle du village, et donc également dans la circulation et l'évolution de ses chansons. Il exerce son influence tant en qualité de membre de la communauté que comme représentant d'une institution culturelle. Dans le cadre informel — aux fêtes paysannes auxquelles il participe — l'intellectuel chante ou demande que soient chantées les pièces qu'il préfère — et qui acquièrent de ce fait, sur-le-champ, une auréole de noblesse, une popularité accrue. Dans le cadre formel — à l'école, au foyer culturel, à la bibliothèque, dans le cadre des chorales etc. — il exprime nettement, directement une des opinions suivantes concernant la création traditionnelle locale :

— cette dernière doit être respectée et cultivée dans des formes aussi proches que possible des formes originelles ; on ne permet à l'intellectuel-paysan que le choix et la promotion des valeurs artistiques pérennes :

— le folklore doit être « dirigé », ajusté aux canons de la haute culture et propagé dans ces formes nouvelles, artistiquement „supérieures."

Les actions concrètes qu'il entreprend — l'établissement du répertoire du chœur, des programmes des spectacles, la sélection des participants aux concours etc. — dépendent de ces convictions esthétiques autant que de sa compétence folklorique, rarement infaillible. Habituellement, l'intellectuel apprécie sans réserves les romances, les chansons conventionnelles et les chansons folkloriques de style nouveau qui se prêtent « à l'occidentalisation ». Et ses préférences se propagent parmi ses concitoyens avec une force accrue par son prestige personnel doublé de celui de l'institution qu'il représente.

10. *À la confluence de la musique folklorique et des musiques savantes : les chansons conventionnelles et les romances.* Nous commettrions une erreur si nous attribuions la popularité de cette musique exclusivement à l'intellectualité rurale. Les chansons conventionnelles et les romances (populaires ou « folklorisées ») sont la plate-forme de liaison entre la musique folklorique et les musiques bariolées de la ville, avec lesquelles les paysans entrent toujours plus fréquemment en contact. Ce sont des créations équivoques de personnes à statut social incertain, qui mettent en évidence à la fois la pénétration de l'urbain dans le rural et les racines paysannes de la ville, racines déformées par l'effort d'une rapide adaptation. Leur style est éclectique, mais conserve un noyau relativement solide et un peu plus homogène constitué par les caractéristiques communes des styles auxquels elles servent d'intermédiaire. Certaines pièces conventionnelles sont éphémères ; d'autres s'intégrens dans la circulation orale, engen-

https://biblioteca-digitala.ro

drent des variantes, se folklorisent sous rapport structural, assument une bonne partie des fonctions de la chanson originale. Leur pénétration dans les villages doit avoir lieu assez tôt étant donné que les recueils musicaux du début du siècle les consignent dans presque toutes les régions du pays. Cette excroissance de la culture traditionnelle est une réalité que le folkloriste n'est pas en droit d'ignorer au nom d'un purisme conservateur et obtus.

DEUXIEME PARTIE

11. *La systématisation typologique de la chanson roumaine. Principes et méthodes*. À mesure qu'il augmente, le corpus de documents de la musique folkloriques roumaine a augmenté sa relevance, mais est devenu en même temps touffu et difficile à dominer. Afin de pouvoir le maîtriser et le subordonner à des investigations diversement orientées, les ethnomusicologues décidèrent, il y a une vingtaine d'années, de le soumettre à des systématisations typologiques opérées à partir du niveau des genres. Les chercheurs assumèrent chacun la systématisation d'un genre. Leurs démarches individuelles se fondèrent sur les présuppositions communes suivantes :

— une typologie doit se proposer obligatoirement de grouper les variantes musicales;

— la typologie est le résultat d'une classification typologique:

— cette dernière est le résonnateur parfait des propriétés structurales distinctes du matériel auquel il est appliqué.

Les ethnomusicologues se réservèrent le droit d'option quant au contenu exact du concept de type musical et, naturellement, en rapport avec les détails techniques de leur démarches concrètes.

Les systématisations qu'ils prirent pour modèle — ne fût-ce que pour les contester — furent celles réalisées par Bela Bartòk dans les volumes: *Cîntece populare româneşti din comitatul Bihor*, *Volksmusik der Rumänien von Maramureş*, *Melodien der Rumänischen Colinde*, *Rumanian Folkmusic*. I — V. Les systématisations de Bartok sont en fait des séries de classifications dont les critères sont appliqués dans l'ordre de leur pertinence relative. Elles ne prétendent pas à être typologiques mais réussissent en une large mesure à réunir des variantes: raison pour laquelle certains chercheurs actuels considèrent qu'on pourrait les améliorer par multiplication, raffinement et une nouvelle hiérarchisation des critères. D'autres, toutefois, les rejettent intégralement et en cherchent de nouvelles, plus pertinentes, plus appropriées au matériel musical roumain. Ce qui est intéressant c'est qu'aucun n'a mis en doute le pouvoir *de principe* de la classification à déterminer la réunion impeccable des variantes.

Ceci furent, en lignes très générales, les prémisses de nos préliminaires à une typologie de la chanson. Nous les considérâmes attentivement, essayant de tirer des enseignements de toutes leurs réussites et échecs. Nous arrivâmes à la conclusion que les points névralgiques des systématisations typologiques précédentes sont :

— la foi inébranlable dans l'infaillibilité de la classification typologique:

— l'absence d'une définition du type musical ou, en tout cas, d'indices suffisants concernant le plan où il se situe et le mode dans lequel il peut être mis au jour.

Dans notre acception, *le type* est la classe des textes musicaux — variants; et *les variantes* sont les « incarnations éphémères » d'un *modèle* ou *archétype idéal* qui gîte dans l'esprit des (col) porteurs de folklore. Un type ne constitue cependant pas l'actualisation d'un modèle unique, mais d'un nombre indéfini de modèles individuels (de chaque personne séparément), très proches, tendant vers l'identification.

La solution empirique que nous avons adoptée dans la détermination du type musical fut celle de la synthétisation des traits communs des modèles individuels en un „modèle des modèles individuels" et sa transformation en un instrument pour repérer les variantes.

Nous commençmes notre travail en comparant les variantes facilement identifiables de notre corpus. Nous en retirâmes les premiers jalons du modèle invariant qui les sous-tend. Nous confrontâmes ensuite ce modèle provisoire et sommairement esquissé avec d'autres textes du corpus et trouvâmes de nouvelles variantes qui agirent sur lui le corrigeant et complétant sa consistance. Dans sa nouvelle forme, le modèle — à force coagulante supérieure — attira d'autres variantes encore, se révisant et se fortifiant en meme temps et ainsi de suite. Avec des mouvements pendulatoires — mouvements par lesquels les variantes visent le modèle

https://biblioteca-digitala.ro

et ce dernier absorbe les variantes, polissant ses contours avec leur aide — nous traversâmes tout le corpus et constituâmes finalement le type, la classe engendrée par le modèle. Nous cherchâmes ensuite les noyaux de types différents, par l'intermédiaire desquels nous détachâmes de nouveaux modèles provisoires, nous les précisâmes par la confrontation avec d'autres variantes etc. Nous reprîmes l'opération jusqu'à épuisement de toutes les possibilités d'association et de modélation que nous avions entrevues (étant conscients qu'il ne nous était pas possible d'épuiser toutes les possibilités réelles existantes). Nous inclûmes environ deux tiers du matériel du corpus dans les catégories typologiques établies.

Après avoir établi les types, nous les introduisimes dans une construction d'ensemble de synthèse. Nous transformâmes les propriétés structurales des types dans des critères de leur alignement dans des séries différentes, mais interférentes (séries philogénétiques et de dérivation, chaque branche avec ses propres ramifications). Ces corrélations des types mettent en évidence les mécanismes de création et transformation de leurs variantes. La systématisation globale se dessine finalement comme un filet à mailles serrées, dont les nœuds-types s'affermissent par les nombreux fils-connexions qui les traversent dans tous les sens.

Parallèlement, nous testons aussi une autre formule de corrélation des types que nous avons nommée « de la généralisation successive » : nous détachons les traits structuraux essentiels et communs des types, et tentons, à partir de ces traits, de fondre ensemble des types de classe toujours plus larges. Autrement dit, nous efforçons — sans avoir réussi et sans trop espérer une réussite totale — de reconstruire une « classification typologique » idéale et hypothétique. Mais à partir du sens contraire, des braches vers le trons de l'arbre classificationnel. La tentative a pour but de rendre notre démarche compatible avec les « classifications typologiques » — même imparfaites — réalisées jusqu'à présent au niveau des autres genres. D'ailleurs, ayant comparé les deux démarches — la classification (plus exactement la série de classifications) et notre typologie non orthodoxe — nous pûmes mettre en évidence leurs distinctions fondamentales (que nous n'avons malheureusement pas le loisir dexposer ici plus largement) :

I. La classification est une démarche *déductive*, tandis que la typologie est une démarche primordialement *inductive et empirique ;*

II. La claification est une approche *éthique*, tandis que la typologie est régie par une perspective *émique* sur le matériel folklorique ;

III. La classification est une entreprise *musicologique*, tandis que la typologie — dans l'élaboration de laquelle le chercheur met en jeu des données concernant l'origine de la pièce l'interprète, le contexte de la performace etc. est une entreprise *ethnomusicologique ;*

IV. La classification retient dans son réseau tous les textes musicaux subordonnés au genre ; la typologie écarte cependant une quantité importante d'items : ceux qui sont engendrés par un mécanisme créateur par essence. Sans pouvoir les expliquer, elle les isole de ceux qui sont engendrés par un mécanisme variationnel (en essence reproductif) :

V. Les deux démarches impliquent une certaine dose de subjectivité qui se traduit par les options et les décisions de travail de l'ethnomusicologue. Les erreurs commises dans la classification—celles du début surtout — ont des conséquences destructrices sur toute l'opération, et leurs effets ne peuvent être améliorés par des corrections locales mineures. Les erreurs de décisions de la typologie ont des effets moins graves ; elles affectent seulement des unités de la systématisation et peuvent être réparées sur le parcours ou en final.

VI. Du moment que les catégories qu'elle détermine assemblent au moins une partie des variantes d'un type, la classification peut devenir un auxiliaire précieux de la typologie. Cette dernière est cependant — du moins jusqu'à preuve contraire — inapte à se mettre au service de clasification.

VII. Enfin, l'aspect « graphique » des deux systématisations est différent. La classification se présente comme un arbre renversé, à l'extrémité des branches duquel se tiennent les classes de mélodies similaires, en partie des variantes ; et la typologie se présente comme une texture complexe, difficile à déchiffrer d'un seul coup d'œil mais plus révélatrice pour les connexions et les parentés de différents degrés qui s'établissent entre ses catégories.

12. *Corpus — typologie — textes princeps.* Le corpus de notre typologie se constitue des notations de chansons existantes dans les archives de folklore de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore de Bucarest et dans les publications de folklore roumain les plus importantes dusiécle dernier. Aux pièces qui appartiennent certainement au genre on en ajouta aussi d'autres, à statut ambiguu. Leur inclusion dans le corpus fut déterminée par deux raisons : pour en éclaircir la condition et créer la possibilité de révéler les rapports structuraux les plus ténus qui s'instituent entre la chanson et les genres de sa plus stricte proximité.

Le corpus compte approximativement 15 000 mélodies dont deux tiers environ furent attirés dans les 500 types et sous-types déterminés. Les résidus de la typologie — parfaitement naturels de notre point de vue — représentent : a) des variantes éloignées des types évidentiés ; b) le résultat de la contamination de deux ou trois types de ce genre ; c) des pièces qui, paraccident

https://biblioteca-digitala.ro

n'ont pas de variantes dans le corpus (lequel est, en fin de compte, un échantillon imparfait de la musique roumaine) ; d) des créations-uniques, à perspectives différentes permettant de constituer à l'avenir des types nouveaux, etc. ; en un mot, les chansons écartées de la typologie sont le produit de transformations en cours, à finalité encore incertaine.

Chaque type est illustré dans nos volumes par une variante-princeps suivie de renvois à d'autres variantes du corpus. Les variantes — princeps sont les chansons (plus exactement les transcriptions de chansons) qui réunissent toutes les qualités essentielles du type. Leur zone de provenance coïncide avec la région de l'origine hypothétique du type.

13. *La révision des notations incluses dans le volume* — opérée selon la confrontation des transcriptions musicales et poétiques avec les enregistrements correspondants — eut pour but d'augmenter le degré de fidélité, leur modernisation et leur homogénéisation sous le rapport de l'écriture.

14. *La typologie des chansons originaires de la Transylvanie méridionale.* Nous optâmes, comme nous le mentionnions plus haut, pour un groupement territorial des types en volumes. La systématisation typologique d'ensemble que nous réservons pour le dernier volume aura pour tâche d'écarter les éventuels effets mutilants de cette première systématisation.

Le premier volume est consacré aux types sud-transylvains, qui ont pour particulairé de cumuler la plupart des structures communes aux chansons roumaines provenues de n'importe quelle zone.

15, 16, 18, 19. L'appareil critique du travail—la *Légende* et respectivement la *Bibliographie*, l'*Indice de titres des pièces princeps* et l'*Indice des localités* où celles-ci furent recueillies sont dispersés aux points où leur consultation s'avére le plus utile

17. *Le corpus de textes-princeps accompagnés de renvois à des variantes* .Les princeps des 67 types mélodiques principaux du sud de la Transylvanie sont destranscriptions musicales — complètes ou fragmentaires (1 à 3 strophes mélodiques) — doublées et/ou suivies par le texte poétique intégral. Les vers sont suivis sur une colonne parallcèle, à leur gauche, de symboles graphiques qui indiquent leur découpage en strophes (I, II, III etc.) et les lignes mélodiques qui leur servent de support (A, B, C..., Rf rf).(Tous les symboles sont expliqués dans la ségende — 15). La pièce princeps se prolonge par des renvois aux volumes ou aux documents lonores et graphiques qui contiennent les autres variantes du type. (fg., mg.,D et F.A. sont les index de certains documents d'archives.)

https://biblioteca-digitala.ro

SUMAR

Cuvînt înainte 6
Limpeziri terminologice. 10
Prilejurile și normele cîntării 19
Funcțiile cîntecului și ale cîntării 38
Raporturi structurale şi funcționale cu celelalte genuri ale muzicii folclorice 59
Stilurile „istorice“ al cîntării 63
Muzica și poezia („Viersul şi vorbele”) 70
Variația și creația 83
Scrisul și raporturile sale cu oralitatea cîntecului popular 97
Intelectualitatea rurală, școala și corul. Rolul lor în devenirea cîntecului popular . . 102
La confluența muzicii folclorice cu muzicile „savante”: cîntecele convenționale și romanțele 108
Sistematizarea tipologică a cîntecului românesc. Principii și metode de lucru. 113
Corpus — tipologie — texte „princeps” 128
Revizuiri ale notațiilor incluse în volum 132
Tipologia cîntecelor originare din Transilvania meridională. 137
Legendă 139
Lista abrevierilor 141
Bibliografie 143
Corpus de texte princeps însoțite de trimiteri la variante 147
Indice alfabetic de titluri 242
Indice alfabetic de localități 243
Résumé 244

https://biblioteca-digitala.ro

Redactor
MIRCEA M. ȘTEFĂNESCU

Tehnoredactor
GEORGE MĂGUREANU

Desenul notelor: MIOARA POPESCU și MIRCEA NICOLESCU

Bun de tipar: 2. V 1990

Coli de tipar: 16

Tiparul executat sub cda. nr. 412 la I. P. „Universul“

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

EDITURA MUZICALĂ

ISBN 973-42-0054-2

Lei 41

https://biblioteca-digitala.ro